

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS - MAST  
Rua General Bruce, 586 - São Cristóvão  
CEP 20921-030 - Rio de Janeiro - RJ  
Tel.: 2580-7010 Fax.: 2580-7339

MAST Colloquia Vol.8 — DISCUTINDO EXPOSIÇÕES: Conceito, Construção e Avaliação

# MAST Colloquia

Vol.8

Discutindo Exposições:  
*Conceito, Construção  
e Avaliação*



# MAST Colloquia - Vol.8

Discutindo Exposições:

*conceito, construção e avaliação*

Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT  
Rio de Janeiro  
2006

**Museu de Astronomia e Ciências Afins — 2006**

**COORDENAÇÃO DO MAST COLLOQUIA**

Marcus Granato e Cláudia Penha dos Santos

**ORGANIZAÇÃO DA EDIÇÃO**

Marcus Granato e Cláudia Penha dos Santos

**CAPA E DIAGRAMAÇÃO**

Luci Meri Guimarães e Márcia Cristina Alves

**TRANSCRIÇÃO DAS FITAS**

Izís Escóssia Moreira de Oliveira

**REVISÃO DAS TRANSCRIÇÕES**

Marcus Granato, Cláudia Penha dos Santos e Janaína Lacerda

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores não refletindo necessariamente o pensamento do Museu de Astronomia e Ciências Afins.

É permitida a reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

**FICHA CATALOGRÁFICA**

M986	Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação / Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)- Organização de: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro : MAST, 2006. 120p. (MAST Colloquia: 8)  Inclui bibliografia e notas.  1.Exposição em museu. I. MAST. II. Título. III. Série.  CDU 069.53
------	---

## Sumário

<b>APRESENTAÇÃO . . . . .</b>	<b>04</b>
<b>CRIANDO REALIDADES ATRAVÉS DE EXPOSIÇÕES . . . . .</b> Tereza Scheiner	<b>07</b>
<b>EXPOSIÇÕES EM ESTUDO DE CASO: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL</b> Ruth Beatriz S. Caldeira de Andrada	<b>39</b>
<b>EXPOSIÇÕES COMO DISCURSO . . . . .</b> Roberto Conduru	<b>61</b>
<b>ESTUDO DE CASO: MUSEU DA VIDA . . . . .</b> Carla Grusman e Paula Bonatto	<b>69</b>
<b>ARTE, MUSEUS, EXPOSIÇÕES: O PROBLEMA DA CULTURALIZAÇÃO DA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA . . . . .</b> Vera Beatriz Siqueira	<b>89</b>
<b>MUSEOGRAFIA E PÚBLICO. . . . .</b> Denise Coelho Studart e Maria Esther Valente	<b>99</b>

## Apresentação

As exposições constituem-se no principal instrumento de comunicação do museu com seus públicos, sendo um fenômeno cada vez mais estudado. A partir do século XX, os museus começam a abandonar a prática de expor a totalidade de suas coleções, surgindo espaços diferenciados para a guarda das coleções e para as exposições<sup>1</sup>. Atualmente, a exposição pode ser entendida como um processo que, na maioria das vezes, inicia-se a partir de questionamentos sociais. Contudo, a maior parte do público que visita os museus acredita que as exposições são o museu, pois através delas entram em contato com o universo museológico, com os acervos e com as questões a eles associadas. Para os profissionais de museu, no entanto, as exposições são muito mais do que um simples exercício de composição estética.

As exposições são o meio de contato mais direto dos museus com o público e são, nos museus tradicionais, os intermediários entre os acervos e os visitantes. Exercem, portanto, uma das funções fundamentais dos museus. Um museu sem exposição não é um museu no sentido pleno. Em relação às exposições com temas relacionados à ciência e à tecnologia temos uma particularidade que é a relativa complexidade do conteúdo a ser transmitido. Não nos damos conta da presença da ciência e da tecnologia no nosso cotidiano. Despertar o público para esses conteúdos é uma tarefa árdua.

Para chegarmos a um resultado satisfatório precisamos fundamentar o tema conceitualmente, definir o público alvo da exposição e os seus objetivos. Em seguida, é preciso transpor o tema para uma linguagem museológica, ponto fundamental para a caracterização de uma exposição como museológica. Posteriormente, torna-se

1 DAIFUKU, Hiroshi. *Le collection: entretien et mise en reserve*, UNESCO, 1959). Citado por Márcia Portela na dissertação de mestrado *O que os olhos não vêem. Reservas técnicas museológicas na cidade do Rio de Janeiro* defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento em 1998.

imprescindível avaliar os resultados obtidos através de uma pesquisa de público.

Acreditamos que o processo de construção de qualquer exposição deve ser sempre coletivo. Assim, a equipe que irá elaborar e desenvolver o projeto da exposição deve ser multidisciplinar: museólogos, conservadores, arquitetos, programadores visuais, educadores, etc.. A preparação e a montagem de uma exposição pode ser um processo muito prazeroso e enriquecedor, mas pode trazer muitas situações de conflito.

Entre as atribuições da Coordenação de Museologia do MAST, uma refere-se especificamente à concepção, desenvolvimento e montagem de exposições. Frequentemente, somos procurados por instituições museológicas e não museológicas para o estabelecimento de parcerias objetivando a montagem de museus, contudo, ao iniciarmos o processo de negociação percebemos que trata-se não da montagem de um museu, mas da realização de uma exposição temporária e/ou itinerante. O desconhecimento sobre o tema entre os não profissionais de museus é bem geral.

A importância da temática para o meio museológico pode ser percebida pelo número crescente de seminários e eventos dedicados ao tema, além do aumento do número de publicações. Dando continuidade ao ciclo de palestras *MAST Colloquia*, voltado para temas relacionados à Museologia, a Coordenação de Museologia do MAST escolheu *Discutindo Exposições: Conceito, Construção e Avaliação*<sup>2</sup> como o tema central para o programa de seminários mensais, entre abril e dezembro de 2004. Procurou-se abrir um espaço para questionar aspectos importantes como a relação das exposições com o público, a diferenciação entre as propostas para exposições de curta e longa duração, além de permitir a apresentação de estudos de casos, mostrando os percalços e os avanços realizados pelas equipes que desenvolveram esses projetos.

O primeiro seminário, *Criando realidades através de exposições*, foi proferido por Tereza M. Scheiner, professora da Faculdade de Museologia da UNIRIO e atualmente

2 Nesta edição só foram publicados os textos revisados pelos autores.

coordenadora do Programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Nessa oportunidade, foram apresentados os conceitos e as premissas que norteiam os trabalhos relacionados às exposições sendo possível discutir a teoria museológica que fundamenta essa área.

Roberto Conduru, Professor do Instituto de Artes e Coordenador do Departamento Cultural da UERJ, apresentou uma reflexão interessante, com o tema “Exposição como discurso” enfocando as exposições de arte como paradigmas para as exposições dos demais museus.

As palestras do segundo semestre de 2004 foram quase todas voltadas para estudos de caso. Assim, Ruth Beatriz S. Caldeira de Andrada apresentou alguns exemplos de exposições realizadas no Museu Histórico Nacional. Carla Gruzman e Paula Bonatto apresentaram suas experiências no Museu da Vida (FIOCRUZ) relacionadas, respectivamente, às exposições “Espaço da Biotecnologia” e “Parque da Ciência”. Vera B. Siqueira, Professora de História da Arte do Instituto de Artes da UERJ, introduziu o tema de exposições na área das artes. Finalmente, Denise Studart da FIOCRUZ e Maria Esther Valente do MAST apresentaram um amplo painel sobre “Museografia e público”.

O MAST, com essa iniciativa, procurou abrir mais um espaço para a troca de experiências entre profissionais das áreas relacionadas, além de permitir que os interessados no tema, pudessem usufruir desse contato. A publicação dos textos produzidos a partir da transcrição e edição dos discursos dos palestrantes, pretende ampliar o alcance do evento e disponibilizar material para possíveis interessados nessa discussão.

Marcus Granato  
Coordenador de Museologia  
MAST/MCT

**CRIANDO REALIDADES ATRAVÉS DE EXPOSIÇÕES:**  
*Tereza Cristina Scheiner*



## **Nota Biográfica**

### **Palestrante**

Nascida no Rio de Janeiro, Tereza Scheiner é formada em museologia pelo Museu Histórico Nacional (MHN/1970) e em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/1977). Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Antropologia pela George Washington University (G.W.U/ Washington), é também mestre (1998) e doutora (2004) em Comunicação pela UFRJ. Com vasta experiência profissional, é membro atuante do International Council Of Museums - ICOM, no qual já ocupou cargos diversos inclusive Vice-Presidente do ICOFOM, publicou e organizou vários livros, além de inúmeros trabalhos. Atualmente, é professora adjunto da Escola de Museologia da UNIRIO.

Há uma dificuldade inerente à apresentação de qualquer palestra sobre exposições para especialistas de museus, porque é preciso ser muito conciso pelo curto espaço de tempo. Procurei, então, mais do que fazer uma abordagem acadêmica, trazer alguns aspectos que levem a uma reflexão sobre o tema, articulando um conjunto de questões com o apoio de imagens características; questões que, aparentemente, são facilmente resolvidas por todos aqueles que trabalham com exposições, mas que, na prática, constituem problemas recorrentes em qualquer museu do mundo. Muitas destas questões não se encontram nos textos acadêmicos, pois envolvem uma série de componentes internos e externos às instituições – inclusive componentes afetivos, comportamentais, relacionados às equipes dos museus, ou às relações interinstitucionais. E é a partir da percepção que temos da instituição como processo que iremos identificar tais questões, tanto no que se refere às realidades cotidianas de nosso trabalho como em relação ao que poderíamos reconhecer como os ‘mitos’ da Museologia.

Esse trabalho refere-se aos modos e formas pelos quais os museus criam realidades, através das exposições. Lembro que, do ponto de vista da Teoria e da Metodologia da Museologia, o processo de uma exposição envolve não apenas o planejamento, o desenvolvimento de um projeto, a montagem e a organização, mas estende-se a todas as etapas de produção – antes, durante e depois da criação da exposição. Este processo se inicia muitos meses (às vezes, alguns anos) antes da realização da exposição, com uma fase a que denominamos *pré-montagem* e que tem as seguintes etapas: 1) concepção; 2) planejamento; 3) programação; 4) produção (fig 01).

I – PRÉ-MONTAGEM	
Concepção	Proposta
Planejamento	Ante-projeto
Programação	Projeto completo

Fig. 01

A etapa inicial, que é a da *concepção*, vai gerar uma proposta de exposição, sem a qual não se consegue dimensionar que tipo de exposição deseja-se fazer - ou quando, para quem e onde deve ser feita. O momento essencial desta etapa é a elaboração do **conceito da exposição**, ou seja, da idéia matriz, a partir da qual todo o trabalho vai ser realizado. Não há exposição sem conceito, e definir este conceito implica num processo duplo de elaboração mental: a síntese lógica e o processo criativo. É um processo integrado, que pressupõe um conhecimento (ou reconhecimento) razoável do tema a ser tratado e um profundo domínio das metodologias expositivas: nesta etapa, aplicam-se ao mesmo tempo conhecimentos de Teoria da Museologia e de Museografia. A elaboração do conceito é também importante para

viabilizar a exposição: não há instituição que aprove uma proposta, não há possibilidade de se conseguir financiamento para uma proposta que não esteja baseada num conjunto mais ou menos definido de reflexões.

Aprovada a proposta, passa-se à etapa 2, *planejamento*, que vai gerar como produto um anteprojeto da exposição. Aqui, somam-se aos aspectos já definidos anteriormente (tipo de exposição, local, época, tema, conceito) aspectos mais definidos, tais como:

a) características do local onde a exposição será realizada (espaço arquitetônico, espaço geográfico, espaço virtual);

b) desdobramento do tema aprovado em sub-temas, ou núcleos expositivos (nas exposições temáticas, este é o início do processo de roteirização da exposição);

c) desenvolvimento do conceito da exposição (a etapa inicial, a proposta, traz o conceito de forma muito genérica; aqui, vai-se analisar a aplicabilidade deste conceito inicial e fazer as correções de rumo que sejam necessárias). Cabe lembrar que, em qualquer fase, em qualquer momento do desenvolvimento de um projeto, há a possibilidade de fazer-se correção de rumos – mesmo quando já temos uma etapa aprovada.

d) relação geral entre o tema e os acervos a serem utilizados (se for o caso);

e) pesquisa.

Abro um parêntese para lembrar, mais uma vez, que toda instituição denominada *museu* deve permanentemente trabalhar com pesquisa. Aqui no MAST vocês sabem bem disto, esta é uma instituição de pesquisa, mas a importância da pesquisa ainda não está clara para todos os museus, principalmente no caso brasileiro. Insisto na necessidade visceral, fundamental, da pesquisa - pois sem pesquisa não há museu. Mas, neste momento, não me refiro à pesquisa institucional, que é obrigatória, permanente, que não pode deixar de existir – mas à pesquisa ligada à exposição, a pesquisa que se faz relacionada ao tema da exposição e aos seus sub-temas; a pesquisa que permite ao museu elaborar melhor as relações entre o tema da exposição e os acervos disponíveis. Pois **é na etapa de planejamento que vai se fazer a construção da exposição como objeto simbólico**, e não em fase de programação. Este é um erro que pode acontecer até com profissionais muito qualificados e muito experimentados, mas que não sejam especialistas em exposições. E é um erro comum no mundo todo: imaginar que é fundamental chegar-se à etapa de detalhamento de projeto para constituir a exposição como objeto simbólico. Não é possível esperar chegar até o detalhamento de projeto, porque essa etapa vai estar ligada à constituição, à fabricação e à elaboração do objeto ‘exposição’, que foi concebido no planejamento. Se não temos clareza do que, exatamente, estamos querendo constituir, não é possível detalhar. Este é um erro freqüente, e que pode gerar, em termos de relações intrainstitucionais, fricções bastante complicadas.

Quando o museu define em planejamento o que quer fazer, qual é o objeto simbólico que está criando, ele cria um produto - um produto cultural que se chama **exposição**. Este novo objeto deve ser cercado de todas as certezas técnicas e de todos os apuros estéticos e perceptuais, como qualquer outro objeto que venha ser criado pela tecnologia ou pela arte. Qualquer deslize implica em repetição. E este é um risco que sempre dizemos que não vamos correr, mas se fizermos uma análise geral de conteúdo, mapeando as exposições que se realizam no país, veremos que muito poucas apresentam abordagens inovadoras, que as constituam como objetos simbólicos dignos de nota.

Criar exposições como objetos simbólicos eficazes não é um privilégio dos museus tradicionais ortodoxos: este objetivo também precisa estar presente nas exposições exploratórias de caráter científico, ou naquelas a que denominamos *exposições de difusão científica*. Em alguns casos, será necessário criar alguns elementos da exposição ainda na fase da programação, para funcionarem como protótipos. Isto é o que faz, por exemplo, o Exploratório de São Francisco: a experiência pioneira deles nos ensina que determinados implementos exploratórios precisam ser criados a longo prazo, a partir de pesquisas e experimentos que podem durar anos. São anos de pesquisa para se criar algo que parece simples como isso, mas que na verdade é extremamente complexo, pois resume problemas complexos da física ou da biologia. Vocês têm esse exemplo, aqui no Museu: vocês vivenciam essa questão. Muitas vezes é necessário gerar um protótipo, colocá-lo em uso dentro do espaço da exposição por um tempo **X**, anterior à criação da exposição, para ver o potencial de durabilidade, para testar a eficácia daquele protótipo, para conhecer a relação do público com aquele tipo de implemento - e isto tem que ser feito nessa fase.

Quem trabalha com exposições sabe que há uma grande diferença entre a etapa de planejamento e a etapa 3, **programação**, onde se desenvolve um projeto detalhado – fase que pode durar, no Brasil, de algumas semanas a vários meses e que em alguns países do exterior pode chegar a durar dez, ou até quinze anos, se considerarmos as especificidades que acabamos de descrever. Aqui no Brasil ainda temos a fantasia de que é possível fazer tudo em seis meses, ou até em períodos menores de tempo. Não devemos concordar jamais em desenvolver o detalhamento de um projeto a curto prazo, sob o risco de prejudicarmos a qualidade de nosso trabalho. E não me refiro apenas à confecção de protótipos: lembremos que é na etapa de programação que iremos desenvolver, em detalhe, o roteiro da exposição, elaborando a estrutura narrativa de forma a compatibilizar os diferentes elementos físicos e conceituais do projeto. É nesta etapa que os elementos da exposição (espaço, forma, luz, cor, objeto, suportes, som, movimento, recursos de multimídia, recursos digitais) deverão ser articulados de forma a representar, do modo mais claro possível, e dentro de tempos específicos, os conteúdos informativos definidos em projeto.

Vale a pena ressaltar que esta metodologia de desenvolvimento de exposições aplica-se a qualquer tipo de museu, a qualquer modelo conceitual de museu, em qualquer lugar do mundo: não existem processos distintos para museus diferentes. Quem trabalha com

museu virtual (por exemplo, o Museu da Pessoa) passa por esse processo cada vez que está preparando uma exposição; apenas não se está trabalhando com a tridimensionalidade.

A etapa 4, **produção da exposição**, vai incluir a adaptação dos espaços, a preparação do acervo, a confecção dos implementos exploratórios e dos materiais acessórios, as instalações e finalização de todo o conjunto. É uma etapa que pode também levar alguns meses. Segue-se a Fase II - **montagem da exposição**, que já conhecemos bem – com todos os seus percalços (fig. 02).

III- EXPOSIÇÃO	
inauguração	Exposição aberta
	Matérias nas mídias
Manutenção da expsição e do acervo	

II -MONTAGEM	
Montagem da exposição	Exposição pronta

Fig.02

Controle de Visitação	Estatísticas de visitação
Atividades Complementares e de apoio	Atividades culturais, eventos,gincanas, visitas guiadas, etc

Fig.03

A fase a seguir (Fig. 03) é a da **exposição** propriamente dita. Essa terceira grande fase do processo de exposição é muitas vezes negligenciada pelas equipes de alguns museus, colocada em segundo plano, e até compreendemos o porquê: porque as duas fase anteriores são tão desgastantes, tão complexas, que a abertura da exposição gera uma sensação de completude, de que o nosso *‘filho’* nasceu... e pensamos então que o *‘filho’* pode andar sozinho. Na verdade, não é assim: se o museu não tiver um programa de manutenção da exposição, enquanto ela estiver *‘em cartaz’*, podem-se gerar vários problemas, inclusive de relacionamento com a sociedade, colocando em risco todo o trabalho realizado.

Há uma série de questões que muitas vezes, no afã de apresentar um produto bem feito, o museu relega a segundo plano. Isso é muito comum no Brasil, porque nossas equipes são pequenas e realizam vários projetos ao mesmo tempo. É muito comum, no dia seguinte à inauguração de uma exposição, começarmos a fazer um outro projeto - seja de exposição, seja de pesquisa - e não haver pessoal para planejar e executar as ações aqui descritas: a) manutenção da divulgação; b) manutenção da exposição; c) manutenção do acervo... (só este quesito já é um mundo à parte, como sabemos); d) controle de visitação; e e) as atividades complementares, de apoio, ou seja - a programação, planejamento e desenvolvimento dessas atividades. Necessariamente, elas incluirão projetos específicos para o evento de inauguração, para manutenção da exposição por todo o tempo em que estiver aberta ao público, para a manutenção da divulgação. Porque não basta divulgar que a exposição vai inaugurar, tem que haver uma equipe (ou pelo menos uma pessoa) trabalhando na divulgação durante todo o tempo em que a exposição estiver em cartaz.

É fundamental dar um *feedback* constante para as mídias. As mídias não virão nos aplaudir na porta, se nós não as chamarmos. Sabemos que chamar a mídia envolve um conjunto de comportamentos de longo e médio prazo. Uma relação de constância, uma negociação quase diária: se o museu não frequenta a mesa dessas pessoas, não podemos esperar que coloquem em pauta as nossas notícias. E cada mídia tem o seu modo de ser. A televisão, por exemplo, é evasiva por natureza. E também invasiva: para gravar cinco minutos de entrevista ou um pequeno documentário, chegam às 8 horas da manhã, com dezenas de equipamentos e encham o museu de fios e pessoas estranhas. Toda a equipe do museu precisa ficar praticamente à disposição. Temos que ter pessoas preparadas, inclusive emocionalmente, para os dias em que entra a televisão, pois é um dia complicado dentro de qualquer instituição. Dentro da exposição, então, pode ser um problema.

Outro item é o controle da **visitação** – no Brasil, um dos itens menos atendidos. Houve um crescimento dos museus nessa área, um amadurecimento muito grande, nos últimos quinze anos, quanto ao controle dos visitantes. Mas podemos dizer que ainda não chegamos a apresentar uma prática de controle institucional de visitação como seria realmente desejada. Todo museu precisaria ter uma pessoa para esse estudo e as escolas oferecem voluntários. É possível trabalhar com voluntários, com estudantes não só de Museologia, mas de Matemática, Estatística, Pedagogia, de outras áreas de Ciências Sociais Aplicadas, Sociologia, História, História da Ciência e outros campos, para montar uma equipe de controle de visitação. O museu que não consegue trabalhar com estatísticas constantes de visitação, na verdade não conhece o seu público – e, não conhecendo o seu público, o reflexo imediato, a curtíssimo prazo, é uma dificuldade grande de fazer a mediação com a sociedade em geral porque estará falando com um público imaginário. O público que está dentro do museu ou que potencialmente poderá vir ao museu é um outro, completamente diferente, com outro perfil, com outros interesses, com outra faixa etária, vem de um outro lugar – então, temos que tomar muito cuidado com a visitação.

Às vezes uma exposição dá ótimos resultados e não foi feito o controle de visitação, não foi feita uma avaliação de todo o processo; então a tendência é o trabalho seguinte apresentar problemas de linguagem, não conseguirmos chegar ao público. A questão não é o produto que estamos criando: às vezes criamos um produto bonito, sofisticado, museologicamente correto, cientificamente correto, só que não é aquele produto que o público queria, então as pessoas não acolhem bem. Não adianta eu oferecer um vinho raro a uma pessoa que prefere chope, ou, ao contrário, não adianta eu oferecer chope se o meu público quer um vinho raro. Então, eu preciso, sim, saber com quem estou lidando, para não ter que usar novamente aquele eufemismo horroroso - **público geral**. Isso é muito comum, em projetos de exposição: dizer que o projeto será dedicado ao público geral. Num país de cento e sessenta milhões de habitantes e dimensões continentais, com diferenças regionais profundas, um país multicultural, com as questões sociais e educacionais que nós temos, o que vem a ser público geral?

Não é possível generalizar desta maneira, dentro deste universo vastíssimo em que nós nos situamos, mesmo se quiséssemos diminuir o universo: público geral do Rio de Janeiro. Somos uma cidade cosmopolita e turística, com diferenças locais muito grandes, de bairro para bairro. Aqui no Rio de Janeiro não saberíamos dizer o que é afinal, esse ‘público geral’ para quem estamos realizando o nosso trabalho. Isso é uma questão que nós, museólogos, temos dificuldades de assumir. Temos que entregar o projeto daqui a 15 dias? É tão mais fácil colocar público geral... O projeto será aprovado, ninguém vai questionar um projeto bem apresentado e que diga que está se dirigindo ao público geral. Mas quem está sentado na cadeira do administrador e acha que o projeto foi bem feito e deu-lhe o aval, liberou recursos, não é quem vai vivenciar o problema no cotidiano. Esse equívoco nós mesmos nos criamos.

As **atividades complementares e de apoio**. Para cada tipo de grupo, é preciso um projeto específico. Vocês aqui no museu têm a área educativa muito bem resolvida, é um dos museus do Rio de Janeiro que conseguiram dar conta dessa parte educativa muito bem. Vocês fazem um trabalho muito bom de divulgação científica, mas não é assim em todo museu. Essa é uma questão que deve ser tratada com o maior carinho, de preferência com equipes específicas, projetos específicos, detalhados até a minúcia. Há casos em que o museu se prepara para as atividades complementares, mas não de maneira tão completa como deveria; e a qualquer movimento maior de visitação gera-se o caos, com grupos das mais diversas faixas etárias, vindos das escolas mais diversificadas, com os interesses mais diversificados, sucedendo-se no espaço da exposição. Muitos museus se esquecem de que o segmento estudantil não é configurado por um conjunto de robôs que se comportam da mesma maneira, com a mesma altura, a mesma idade, os mesmos ideais.

IV - DESMONTAGEM	
V - AVALIAÇÃO	
	Relatório de avaliação
	Prestação de contas
	Agradecimentos

Fig.04

A *desmontagem* (fig. 04) é quase um projeto a parte. Quem trabalha com exposições sabe dos cuidados que se tem que tomar nesta fase. Problemas que não aconteceram na montagem, ou enquanto a exposição estava aberta, podem acontecer na fase de desmontagem, se ela não foi planejada, programada, detalhada e se todo o processo não é controlado.

A fase a seguir - *fase de avaliação* - é a menos sofisticada, a mais difícil para nós, porque não gera produtos de criação cultural; mas é absolutamente necessária, e fundamental do ponto de vista institucional e administrativo. Nesta fase, além de elaborar todos os relatórios de avaliação necessários, é fundamental prestar contas de todos os gastos até o último centavo, fazer agradecimentos, devolver os materiais emprestados. E tudo isso com a presença das mídias, que também precisam estar sensíveis a como é que o museu avaliou aquele trabalho. Essa é uma fase que muitos museus suprimem: fazem um relatório rápido, porque a instituição tem que apresentar um relatório, incluem uma prestação de contas rápida, mas não avaliam qualitativamente o trabalho realizado. E ficam com uma imagem distorcida dos resultados, achando que o que deu certo ontem, pode ser repetido amanhã. Todo museu que acha desnecessário fazer um momento de avaliação, tende a errar mais. Esse momento de avaliação pode ser um seminário interno, um *workshop*, um conjunto de reuniões administrativas – o método não importa, o importante é que a equipe do museu se reúna e troque idéias, avalie o que deu certo, o que não deu certo, de maneira muito aberta. Este não é um momento fácil, principalmente no que se refere à necessidade de autocritica. Quando recebemos uma crítica pelos jornais ainda podemos nos fazer de vítimas e dizer que a imprensa não tem idéia das nossas dificuldades. Mas quando sentamos com os colegas e temos que admitir que exatamente o ponto do projeto que foi colaboração nossa é que não esteve bem, que aquele momento da exposição não ficou bem resolvido, que aquele item de



segurança ou da conservação não foi bem cuidado como deveria ser, esse momento é muito difícil.

Quando os museus passam sempre, de maneira pausada e reflexiva, por essa fase de avaliação qualitativa, isso traz um amadurecimento fantástico para a equipe. É assim que se constituem as equipes interdisciplinares. *Inter* é um casamento - nós somos e seremos sempre multidisciplinares em nossas instituições, enquanto não sentarmos para brigar sobre as diferenças e negociar os caminhos a seguir. Podemos ter três pessoas trabalhando num projeto de exposição, se não temos a coragem de dizer aquilo que nos aflige, nos preocupa, nos dói, no projeto seguinte continuamos a calar, e com o tempo já nem sequer conseguimos respirar perto do colega - porque a coisa não dita vira sombra e nos ameaça. Às vezes, não se consegue trabalhar em conjunto por uma bobagem que foi dita há três ou cinco anos atrás. Essas são questões delicadas, que podem influenciar de maneira negativa o desempenho da equipe.

Há uma outra questão delicada que nós, museólogos, costumamos detectar nos museus - em todos os museus, e mais particularmente, no Brasil, nos museus de ciências: é a relação delicada e sutil que precisa acontecer entre o museólogo e o cientista. Quem trabalha em museus de ciências conhece bem isto. Não pode deixar de existir uma relação muito estreita entre o museólogo e o cientista. E essa relação deve ser levada adiante com muito respeito, com muito cuidado, um lado não pode atropelar o outro, tem que se encontrar o caminho do meio, para que haja a compatibilização da linguagem científica com a linguagem museológica. Se esta não acontecer, o público, ao entrar na exposição, sente um estranhamento, ainda que não saiba definir bem o que seja. O visitante percebe que há na exposição alguma coisa 'que não se encaixa'. Qualquer especialista em exposições, com um olhar já treinado, perceberá que não há sintonia entre as linguagens - que há uma cisão entre a linguagem científica e a linguagem museológica. Isso não pode acontecer, porque a exposição tem que ter um contexto só, ela não pode segmentar as linguagens. E quando falo em linguagem, lembro que não estou falando só da linguagem escrita, estou falando da linguagem de comunicação como um todo, desde o uso do espaço, das cores, das formas, ao uso dos objetos. Tudo - os elementos acessórios, o *timing* da exposição, o tempo que ela vai ficar em cartaz, o horário de abertura -, tudo isso configura aquilo que chamamos **linguagem da exposição**. E se não há sintonia na equipe, essa falta de sintonia aparece no produto final. Estou me referindo aos museus de ciências, mas isto acontece também entre historiadores e museólogos; ou entre arquitetos e museólogos; educadores e museólogos; antropólogos e museólogos; museólogos e museólogos. Não é um problema específico da área das ciências exatas, nem das ciências naturais.

Gostaria agora de colocar algumas questões de caráter geral, relacionadas a cada uma destas fases:

## I – OS ESPAÇOS DA EXPOSIÇÃO: MITO E REALIDADES

A primeira delas é a identificação dos espaços. Parece tão fácil fazer uma exposição... o museu tem ali uma sala de exposição, então vamos usar. Não é bem assim.

I.1 - Do ponto de vista geral, o primeiro espaço a ser identificado em todo projeto de exposição é o **espaço simbólico**. Que espaço simbólico esse produto vai ocupar? Toda exposição é um produto simbólico, que vai ocupar um espaço cultural dentro do museu, espaço este que nem sempre é discutido. E as questões podem começar aí - os problemas, as dificuldades podem começar exatamente aí - quando isso não fica claro. Existe um mito básico com relação à constituição de exposições como espaços simbólicos: o de que o visitante compreenderá todas as intenções e abordagens do criador, por mais herméticas que sejam. Não é verdade: visitantes só apreendem os códigos que lhes sejam familiares, ou com os quais podem identificar suas experiências de vida, suas leituras de mundo. Não esqueçamos os estudos clássicos de Bourdieu sobre o tema. E portanto, o espaço simbólico da exposição deve assemelhar-se ao universo simbólico dos visitantes, e não apenas dos seus criadores.

I.2 - A segunda questão é a questão dos **espaços geográficos**: nos museus de território, que partem dos espaços geográficos, há uma série de questões que são específicas.

I.3 – A terceira é a identificação dos **espaços arquitetônicos**, que são comuns a todos os museus;

I.4 – A quarta, a resolução dos **espaços virtuais** - nos museus virtuais e nos outros modelos de museus, que usam implementos virtuais e digitais.

## O ESPAÇO GEOGRÁFICO COMO EXPOSIÇÃO

No Museu de Território, o espaço geográfico é a exposição. Tudo isso leva a um confronto muito específico entre mito e realidade. Como esta não é a realidade maior de vocês no MAST, trouxe apenas alguns exemplos, como o sítio de Ingapirca, no Equador – que é museu de sítio e patrimônio mundial.

O **primeiro mito** relaciona-se ao fato de pensarmos que, se o espaço geográfico é a exposição, está tudo pronto, **a exposição é pré-dada**. E, se existe um real pré-dado, a exposição está ali, e tudo o que temos a fazer é controlar o horário de abertura desses espaços: o público chega a ele espontaneamente, passeia, circula na “exposição”, vê os “objetos”, tira fotografias... Isto é o que afirmam alguns textos de teoria museológica, sobre museus de território. É um dos grandes mitos mundiais no campo da Museologia: trabalhar os museus de território é uma experiência complexa, que requer uma grande experiência teórica e muito domínio técnico. Parte-se de um espaço inicial, que é uma exposição pré-dada, natural, mas é

fundamental dotar esse espaço com programas de adequação ao uso público, que implicam nas mesmas etapas já descritas anteriormente: elaboração de conceito, planejamento, programação, etc. A única diferença é que, às vezes, não haverá a etapa de montagem. Digo às vezes, porque dentro desse espaço geográfico pode-se criar um centro de visitação que, na maior parte dos casos, vai ser um museu tradicional ortodoxo, com vitrines, objetos e todos os demais quesitos de um museu tradicional.

De todos os modos, devemos garantir as formas de acesso e a circulação do público nesse espaço. O espaço geográfico ser um museu não significa que as pessoas possam andar a esmo em qualquer lugar: é preciso haver um circuito de visitação, requisitos de segurança - para o próprio patrimônio, para o público, para a equipe que trabalha no local. São os mesmos cuidados que tomamos com o museu tradicional, só que num espaço geográfico. Deve-se ainda planejar e instalar as facilidades que deverão ser oferecidas ao público - sanitário, loja, bar, restaurante, centro de visitação (um pequeno museu dentro do museu - muito comum nos dias de hoje), instrumental para interpretação. A interpretação é uma atividade que precisa acontecer quase em todos os horários em que o sítio está aberto à visitação. Estes são os requisitos básicos para quem trabalha com parques nacionais, ou com museus de sítio em áreas patrimoniais já definidas - como é o caso de Ingapirca (fig. 05).



Fig. 05 – Ingapirca, Equador – patrimônio mundial

Antes de se abrir um sítio patrimonial à visitação, é preciso fazer um plano de interpretação. Uma equipe multidisciplinar vai desenvolver esse plano, que propiciará a interpretação da área geográfica como espaço simbólico, permitindo uma ampla interação do visitante com os espaços visitados. Outra questão importante é a abrangência simbólica de cada sítio - como patrimônio local, regional, nacional ou mundial. Cada faixa de abrangência implica num modo específico de interpretar aquele patrimônio. Darei como

exemplo o Pão de Açúcar, patrimônio nacional, mas também um sítio de interesse turístico mundial. A interpretação correta do Pão de Açúcar deveria levar em conta as diferentes faixas de interpretação que se fazem necessárias: para o carioca, para o turista brasileiro, para o turista norte-americano e/ou europeu. É por isso que alguns países da Europa, como Espanha e Bélgica, têm programas de governo dedicados à interpretação de sítios patrimoniais, bem como à abertura e qualificação desses sítios para visitação e uso turístico.

As exposições em sítios naturais sempre configuram uma realidade extremamente complexa: o pessoal que trabalha com sítios naturais tem que constituir equipes multidisciplinares, com muitos profissionais - uma diversidade maior de profissionais do que às vezes no museu tradicional. Estas equipes, no decorrer do processo, devem tornar-se interdisciplinares.



Fig. 06 – Sandvig Museum, Noruega

Este exemplo é de um museu de território na Noruega (fig. 06). A imagem mostra claramente a complexidade do espaço, onde cada casa é um objeto de acervo, contendo, por sua vez, centenas de objetos. Por este espaço transitam pessoas vestidas   moda tradicional da região. Tudo tem um valor simbólico específico - e todos esses valores simbólicos são um grande caleidoscópio; e o valor simbólico de todos esses pequenos elementos tem que sintonizar pra formar um todo homogêneo.

Como o museu tinha manifestado interesse em exposições temporárias, trouxe um exemplo de exposição temporária em sítio arqueológico. (Lembro aqui que o termo ***exposição temporária***   o termo mais correto para definir este tipo de exposição. *Curta duração*   um eufemismo bonito em português, a partir da tradução literal da expressão inglesa *short term exhibition* – que significa, exatamente, exposição temporária).



Fig. 07 – Velha Medina, Córdoba - Espanha

O exemplo que vou mostrar agora é o de uma exposição que eu vi em 2001, organizada com patrocínio da Unesco, de vários bancos espanhóis e do Governo da Espanha, inclusive da Casa Real espanhola. Uma exposição temporária, ou de curta duração - sobre um museu de sítio. Aqui, o espaço existente é um sítio arqueológico – a velha Medina de Córdoba (fig. 07 e 08). Medina é cidade, em árabe. Esta é a velha Córdoba, do tempo da ocupação árabe. Um monumento no centro/sul da Espanha, testemunho de um momento na história em que judeus, árabes e cristãos conviveram em relativa paz, criando uma cultura fascinante, uma arquitetura deslumbrante, uma arte de primeira, música de primeira, uma filosofia fantástica e uma literatura que poucos de nós conhecemos: a literatura árabe. É um segmento da cultura mundial que, talvez, seja razoavelmente conhecido pelos espanhóis ou por alguns europeus da Europa Central, mas é absolutamente desconhecido para nós, latino-americanos. Um universo inexplorado.



Fig. 08 – Velha Medina, Córdoba - Espanha – exposição temporária



Sobre este sítio arqueológico, que é um museu a céu aberto, criou-se este espaço, aproveitando algumas paredes da velha Medina. Um espaço configurado arquitetonicamente com finura, competência e capricho, um espaço sutil e delicado, de extremo bom gosto e muito bem realizado do ponto de vista museográfico (fig. 09 e 10).



Figs. 09 e 10 – exposição temporária – Velha Medina, Córdoba – Espanha



Fig. 11 – anteparos para controle da luz natural

Num espaço aberto, com excesso de luz, foram colocados anteparos feitos com telas de náilon - material barato, de fácil substituição, leve, bonito, resistente contra insetos, resistente contra o tempo e que coa a luz, fazendo com que esse espaço, que tem mais de 5000 lux na parte externa, tenha a luminosidade controlada e apresente do lado interno, índices de luminância adequados para exposições – 250 a 400 e poucos lux (fig. 11). O capricho na organização inclui uma sintonia elegante entre o que é original e o que não é original, deixando claras as diferenças, do ponto de vista técnico - mas criando um contexto visual uniforme: quem vê de longe o conjunto, vê um elemento só - como no caso dessa portada (fig. 12).

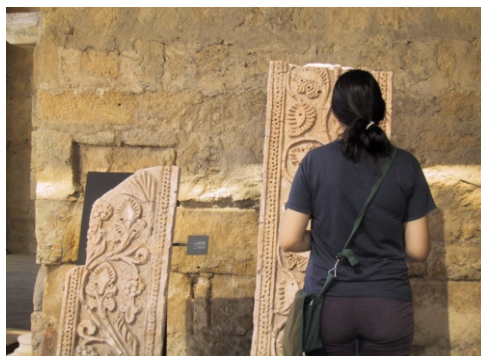


Fig. 12 – composição de portada

Aqui há uma outra solução bem sucedida: é a sintonia entre o objeto de coleção e o objeto museográfico. O capitel é o objeto, tendo como sustentação uma barra de aço imitando a coluna; um contexto elegante, onde a coluna (esse *equipamento*, como diriam os arquitetos) aparece, mas não a ponto de fazer oposição ao objeto (fig. 13). Notem que há um piso falso. E que o equipamento arquitetônico não está, em nenhum momento, preso a nada que seja original - está sempre preso em alguma coisa aposta à original; equipamento sobre equipamento, criando um contexto harmonioso, onde o visitante pode apreciar sem problemas todo o conjunto.



Fig. 13 – capitel sustentado por barra de aço



Figs. 14 e 15 – associação entre objetos e elementos arquitetônicos

Outros momentos felizes da exposição: associação entre espaço e imagem, entre elementos arquitetônicos e objetos de exposição, criando um espaço evocativo de extrema beleza (fig. 14 e 15). Não é difícil transformar essa relação (espaço existente  $\times$  espaço criado, equipamento arquitetônico  $\times$  objetos de exposição) num poderoso signo. Basta que se use aquilo que nós, museólogos, chamamos de museografia. É por isso que insistimos na presença do museólogo nos projetos de exposição. Todo projeto de exposição poderá ter arquiteto, designer, iluminador, educador, cientista, mas o museólogo é que vai fazer esse alinhamento a que denominamos **Museologia**. É o museólogo que irá definir a exposição como um objeto simbólico de caráter museológico.

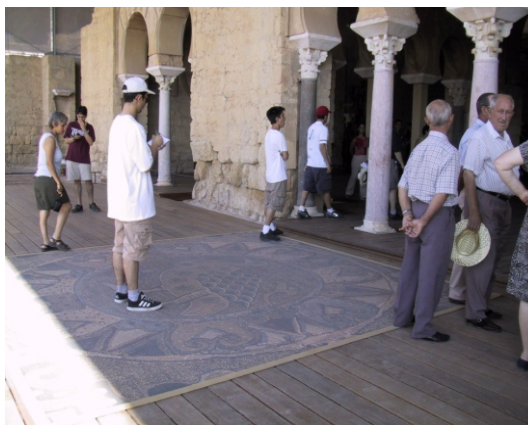


Fig. 16 – recriação de mosaico



Nesta imagem (fig. 16), vemos a ilusão dada pela recriação de um mosaico original, feita por meio de uma fotografia, projetada e impressa sobre um tapete de material plástico. A sensação que temos é de estar andando sobre o mosaico. É um elemento absolutamente cênico. Essa conjugação entre acervo, equipamento arquitetônico e elemento cênico é muito feliz nesse projeto. Outra solução feliz é a destes espaços de circulação, fechados com pranchas feitas de tela de nylon, apenas encaixadas em espaços que originalmente configurariam portas (fig. 17 e 18). Não há pregos nem furos, nenhuma interferência no acervo: é um processo totalmente seguro e muito sutil.



Figs. 17 e 18 – pranchas de tela de nylon

O que essa imagem nos diz é que provavelmente houve um arquiteto, um conservador e um museólogo que trabalharam juntos neste problema e que chegaram juntos a uma solução – muito feliz do ponto de vista da conservação, do *design* e da museologia. Posso acrescentar que sob o ponto de vista da segurança do acervo a solução é boa também: interceptou-se a passagem do visitante sem que ele perceba que está sendo desviado, criando-se um espaço onde o público pode circular perfeitamente.

Outro **mito** é imaginar que **ecomuseus e museus comunitários não utilizam a museologia tradicional, ou a museografia tradicional**. Há uma fantasia de que a comunidade discutirá as suas questões... mas a comunidade somos nós. Poderíamos criar um ecomuseu aqui e passaríamos o resto de nossos dias olhando um para o outro, nos achando *patrimônio*. Não é assim. Existe, sim, um componente muito complexo de trabalho técnico em todos os ecomuseus. É um trabalho que precisa ser feito por equipes especializadas, de preferência com a presença de um museólogo. A única diferença que existe do ponto de vista técnico profissional entre o museu tradicional ortodoxo e o museu de território é a participação comunitária, como instância de decisão. O termo *museu tradicional*

*ortodoxo* não é um termo pejorativo - refere-se ao modelo teórico do museu, como no caso aqui do MAST; ou *museu de território*, como é o caso do ecomuseu de Santa Cruz. O trabalho nos dois museus é igual, a necessidade de equipe especializada é a mesma. Qual é a diferença ? Aqui, o especialista decide, não sai à rua para perguntar o que deve ser feito. A equipe decide e tem a responsabilidade e o ônus completo pelo trabalho realizado. **Lá em Santa Cruz tem uma equipe que decide também, não vamos fazer a fantasia de que não existe no ecomuseu uma instancia técnica decisória.** Este é um **outro mito** do ecomuseu. Apenas, antes de decidir, fazem-se algumas assembléias com os líderes comunitários, com muito choque de lideranças – o que é normal e faz parte do processo. Nesta fase do processo é que os especialistas são mediadores: eles estão ali porque têm uma bagagem de conhecimentos que vai sustentar o ecomuseu. E eles não decidem naquele momento, mas se o que a comunidade decide é uma coisa que vai colocar em risco o patrimônio local, eles chamam os líderes e renegociam. Não impõem, mas renegociam muitas vezes o trato e a gestão dos patrimônios. Quem diz isso são as pessoas que criaram o Creusot - o grande paradigma dos ecomuseus. Não é uma fantasia brasileira, é assim nos ecomuseus de todo o mundo.



Fig. 19 – Ecomuseu do Creusot



Fig. 20 – Ecomuseu de la Bresse

Trouxe alguns exemplos de ecomuseus. O Creusot (fig. 19) tem como sede uma casa senhorial, assim como o Museu de la Bresse (fig. 20). Ambos têm uma museografia interna agradável, bonita, bem resolvida, mas em nada diferente a qualquer museu municipal, de qualquer lugar da Europa, ou mesmo do Brasil. A única característica específica que poderíamos apontar é a presença do homem, como sujeito e objeto das exposições. O ponto de partida para as exposições é sempre o homem. Esta é uma característica específica dos ecomuseus. Mas as exposições que estão dentro dos ecomuseus poderiam estar dentro de qualquer museu tradicional ortodoxo: **não há uma museografia específica dos ecomuseus** – isso são mitos, são fantasias.



Fig. 21 – Ecomuseu do Seixal - Portugal

Mais uma imagem - ecomuseu de Seixal, do outro lado do Rio Tejo. É um distrito de Lisboa, Portugal (fig. 21).



Fig. 22 – Moinho de Maré de Corroios – Seixal, Portugal

Uma das antenas do ecomuseu de Seixal é o moinho de maré de Corroios, uma casa histórica, patrimônio nacional (figs. 22 a 25). Essa exposição poderia estar em qualquer museu tradicional ortodoxo. A única característica que não é específica de ecomuseus, é específica dos espaços culturais musealizados: este equipamento que está aqui é original do moinho. O moinho trabalhava com o movimento das marés - como alguns moinhos, em outros lugares, com o movimentos de rios e quedas d'água. Aí estão algumas demonstrações da moagem e da peneiragem de grãos.



Figs. 23, 24 e 25 – Moinho de Maré de Corroios – interior do museu

### **Espaço arquitetônico e acervo: problemas e possibilidades**

Um problema vai ser otimizar a relação entre o espaço existente e o espaço criado. Num museu mais tradicional, que se baseia sobretudo no espaço arquitetônico, a solução básica seria criar contextos nos quais os espaços envolvem os objetos: o espaço é parte da exposição. Os museus que têm espaços arquitetônicos definidos partem da arquitetura para definir a exposição, não forçam uma exposição dentro da arquitetura. Vamos ver o exemplo da East Wing, da National Gallery, de Washington.



Fig. 26 – East Wing – National Gallery, Washington  
D. C. - EUA

Se prestarmos atenção veremos um imenso Calder e, ao fundo, uma tapeçaria (fig. 26). O objeto está aqui plenamente integrado no espaço arquitetônico - há uma sintonia visual entre arquitetura, luz natural, luz artificial, espaço de circulação, espaços de exposição, galerias. Cada porta deste hall dá para uma galeria. Está exposto aqui o que pode ser exposto sob luz natural; o que não pode, está nas galerias internas do museu. Esse é um dos projetos premiados de museu do mundo: é um projeto do Pei, o arquiteto que projetou a pirâmide do Louvre.



Fig. 27 – Museu de Arte Asiática, Smithsonian  
Institution – Washington, D. C. – EUA



O Museu de Arte Asiática, da Fundação Smithsonian (fig. 27) é outro exemplo de sintonia entre espaço, objeto, suporte, luz artificial. Esse museu é uma caixa, um *box*: não há luz natural – e todos os elementos de segurança luz geral, luz local, o espaço de circulação são absolutamente controlados.



Fig. 28 – Museu de Ciências da Terra, RJ

Entre os mitos ligados ao espaço arquitetônico, está o de que uma **casa antiga não pode suportar exposições com design contemporâneo**. Quem afirmou isto? Tomemos como exemplo a exposição *No Tempo dos Dinossauros*, no Museu de Ciências da Terra (fig. 28). Uma exposição bem desenhada e bem realizada não esconde a casa, não coloca nenhuma ameaça para a arquitetura original do lugar.

Outro mito: exposição bem sucedida tem que ser sempre grandiosa, luxuosa, caríssima. Isto corresponderia a dizer que todos os museus de sucesso têm exposições caríssimas e que custaram milhões de dólares. Aqui, estamos confundindo qualidade museológica e museográfica com sucesso de mídia. Um projeto de mídia grandioso faz com que as filas se sucedam na porta de um museu, mas muitas vezes as pessoas nem sabem porque estão indo lá – estarão provavelmente reagindo a um ‘comando’ mediático. Nada tenho contra as mega-exposições, nem contra os projetos sofisticados de mídia, mas faço uma crítica contundente a esse mito que está se instalando na Museologia mundial, na esteira do novo Capitalismo e que nós, brasileiros, absorvemos sem analisar. Temos que tomar cuidado: nem toda exposição, para ser bem sucedida, precisa ser grandiosa; e nem todos os museus, para serem sucesso de público e crítica, precisam receber filas de visitantes na porta. Aliás, alguns museus nem sequer comportam milhares de visitantes. O MAST é um exemplo de museu que não comporta fisicamente um grande contingente de público: um fato cultural que gere, aqui, a presença de milhares de pessoas, vai-se transformar num problema gravíssimo de segurança. Portanto, a primeira coisa que se precisa ter é a noção dos próprios limites. Fila na porta é para museus do porte do Metropolitan, do Smithsonian, que têm

infraestrutura física, de pessoal e de serviços, espaços de estacionamento, equipes de primeiros socorros. O Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, é um prédio grande, que tem feito grandes exposições. Se houver um problema dentro do museu, haverá condições de controlar 2 mil, 5 mil pessoas em pânico? Não é todo museu que pode ter público grande.

É muito mais fácil fazer sucesso com o segmento normal de público, ter um público constante. Um museu do tamanho do Museu de Astronomia, com uma visita de cinquenta pessoas por dia, já é sucesso absoluto de público. O MAST pode receber uma turma de uns 15 a 20 alunos, ou até 40 alunos - isso é mais ou menos o que esse edifício comporta. Não há espaço para mais que isso, com segurança. Isso para não falarmos do aproveitamento simbólico da exposição, ou da questão pedagógica, formativa, do público – quando o visitante sabe o que está vindo ver e aproveita plenamente a visita. A realidade é que quase sempre, e principalmente para nós, brasileiros, a simplicidade às vezes agrada muito mais.



Figs. 29 a 31 – Casa de Cultura, Petrópolis, RJ

Aqui, o exemplo é uma instalação simples e barata, na casa de cultura de Petrópolis (figs. 29 a 31). Pouquíssimos implementos e um resultado simpático, com o uso da parede e do piso como suportes de texto. Uma solução sem problemas - não é um prédio tombado, é uma casa de cultura, uma exposição temporária. Uma montagem muito interessante. Um outro exemplo é o Museu do Pontal, no Rio de Janeiro - uma das casas bem resolvidas da museologia brasileira: simples, eficaz, bonito, seguro, moderno, com visual adequado ao acervo (fig. 32).



Fig. 32 – Museu do Pontal, RJ

## II - ERROS FREQUENTES COMETIDOS NAS EXPOSIÇÕES:

**1. Uso de materiais caros e inadequados** ao clima, ao tipo de exposição e ao tipo de suporte, em nome de uma sofisticação museográfica desnecessária – como nesta mostra, realizada em Natal, no âmbito do 2º. Congresso de Museus Universitários, onde se utilizou fotocomposição em papel fotográfico brilhante, para painéis colocados ao ar livre (fig. 33).



Fig. 33



**2. Relação inadequada objeto x fundo** – como neste painel no Museu de Arte Sacra da Bahia, em Salvador (fig. 34). Este é um exemplo de que às vezes até mesmo o museólogo exagera. Aqui, todos os elementos são adequados, se considerados isoladamente, mas confundem visualmente o observador, quando apresentados em conjunto: o painel fotográfico impede a visão perfeita das magníficas imagens de santos.



Fig. 34

**3. Exposições em locais com condições inadequadas de conservação**, como na sacristia desta igreja em Cachoeira, no Recôncavo baiano (fig. 35). Este erro nós conhecemos bem: é o do objeto colocado num ambiente completamente inadequado, com paredes úmidas. Aqui, deve-se fechar o local para o público, colocar a imagem numa reserva técnica e proceder a obras em caráter de urgência.



Fig. 35

## A EXPOSIÇÃO COMO ESPAÇO CÊNICO: EMOÇÃO E DRAMATICIDADE



Fig. 36

O recurso cênico é uma das melhores possibilidades que se tem para usar nas exposições. O exemplo (fig. 36) mostra insetos encapsulados em âmbar, dando efeito de quase transparência - um recurso que não é caro e que pode ser realizado por um bom carpinteiro, com o uso de relés. A instalação em *backlight* é uma instalação normal, com uma ou várias caixas de luz montadas em madeira ou metal - e o resultado é magnífico.

A imagem a seguir mostra resultados mais sofisticados. É um exemplo de como a luz cênica pode fazer da exposição um grande momento dramático na vida do museu, da equipe do museu e do visitante (fig. 37).



Fig. 37 - Museu da Civilização - Canadá



Fig. 38 – Museu Nacional de Belas Artes, RJ

O nosso Museu Nacional de Belas Artes (fig. 38) também tem espaços ambientados de maneira dramática. É fantástica essa galeria, ainda que muito tradicional. A solução aqui utilizada ficou belíssima, com a cor vermelha ao fundo, dando destaque ao branco das esculturas.



Figs. 39 e 40 – Salvador, Bahia

Este exemplo (fig. 39 e 40) mostra uma exposição sobre teatro baiano, feita no antigo Palácio do Governo, hoje uma casa de cultura em Salvador. Aqui nota-se o uso de uma luz cênica fantástica. Vejam as portas da casa. A luz azul em nada onera o projeto, o custo é quase o mesmo da luz branca. Às vezes deixamos de usar a luz cênica porque não lembramos de chamar um bom iluminador, ou não sabemos que podemos chamar um iluminador.

### III - A ESCOLHA DO ACERVO

A grande questão da escolha do acervo é que nós, profissionais, mitificamos o objeto: vivemos agarrados em nossos acervos, temos uma relação reificada com os objetos. E nem sempre isso é bom na hora de trabalhar os projetos, porque temos uma tendência a mitificar o objeto, achando que uma exposição só pode ter sucesso quando tem objetos tridimensionais; ou que só o objeto tradicionalmente reconhecido como *objeto de coleção* pode dar status a uma exposição. Muitas exposições não têm acervo saído das reservas técnicas, mas estão cheias de objetos musealizados para aquela situação específica. Nelas, o acervo pode ser constituído pela reprodução de objetos, como no caso das exposições do Exploratorium, de S. Francisco (Califórnia, EUA) ou de muitas exposições fotográficas ou de arte contemporânea. Esta é uma situação que existe em todo o mundo.

Existem especialistas do ICOM que ainda não admitem que museus exploratórios sejam museus, acham que para se fazer uma exposição o acervo deve ser composto de originais saídos de reservas técnicas. Lembremos que cada implemento do Exploratorium é objeto de acervo, foi feito para ser acervo: não há objetos saídos de reservas - todo o museu é povoado por implementos construídos por físicos, por mecânicos, por matemáticos, por biólogos, e é disso que o museu se faz. Essa é uma discussão teórica que não vai ter fim na museologia nacional e nem internacional, mas que pode vir a prejudicar o desenvolvimento de projetos. Deixemos esta pendência para a área acadêmica, para as grandes discussões plenárias, para os trabalhos publicados, porque na época dos projetos não se tem tempo para este tipo de preocupação. Que não tenhamos medo de tirar partido dos recursos acessórios como objetos expositivos, permitindo que atuem como ‘vozes autorizadas’ do discurso da exposição, seja de maneira explícita, seja de maneira metafórica. Naquele projeto específico, que estamos desenvolvendo, tais recursos terão o valor de objetos.



Figs. 41 a 43 – Air and Space Museum – Washington, D. C. - EUA

Muitas vezes esquecemos que a fotografia também é um objeto, não percebemos a técnica ou a arte de que se impregnaram a mão e o olho do fotógrafo, ao criar a imagem. É muito fácil desconsiderar o trabalho do fotógrafo, quando a foto que temos não é um original assinado – mas uma cópia feita para a exposição. Aqui, cruzam-se duas escalas de valor: o valor intrínseco da foto enquanto documento e o seu valor ‘museológico’, como objeto original. As fotos acima (figs. 41 a 43) mostram exemplos da exposição permanente no Museu do Ar e do Espaço, da Fundação Smithsonian, em Washington. As fotografias do homem na Lua - a grande metáfora do poder Norte Americano: a marca de um sapato americano no solo da Lua, a bandeira americana fincada em solo lunar. Imagens emblemáticas sobre a relação entre museu e poder, que prescindem da presença de qualquer outro tipo de objeto. As imagens já são a exposição, são objetos culturais, objetos históricos e de arte.



Figs. 44 e 45

Podemos também utilizar imagens fotográficas que exemplifiquem processos de pesquisa, processos educativos, culturais, processos de fabricação do objeto. As fotos acima são do professor Diógenes Campos, diretor do Museu Ciências da Terra, em trabalho de campo de Paleontologia. Essas são pegadas de dinossauro - e aqui ele deixou-se fotografar ao lado de seu achado, antes de trazer as evidências para o museu (figs. 44 e 45).

Permitir maior interação do visitante com o acervo também é uma boa alternativa. Devemos, sempre que possível, deixar o visitante ficar mais próximo dos objetos (fig. 46). As pessoas lembram-se para sempre de momentos agradáveis nos museus, em interação com os objetos. Isso comprova que certas experiências, às vezes, não passam realmente pelas grandes verbas, pelos grandes projetos.

Bem, isto era basicamente o que eu queria mostrar para vocês desta vez. Obrigada



Fig. 46 - Jenniffer Thevenot, Diretora de Programas do ICOM, no Museu do Pontal

pela atenção e fico à disposição para as perguntas.



**EXPOSIÇÕES EM ESTUDO DE CASO:  
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL**  
*Ruth Beatriz S. Caldeira de Andrada*



## **Nota Biográfica**

### **Palestrante**

**Ruth Beatriz Silva Caldeira de Andrada**, formada em História pela PUC/RJ e em Museologia pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, com Curso de Especialização em Museus e Comunidade. Exerce atualmente o cargo de Coordenadora Técnica do Museu Histórico Nacional, onde trabalha desde 1986.

## O PROCESSO DE PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES NO MHN

Quando fui convidada a falar sobre o processo de “ construção” de uma exposição no MHN, dos problemas e soluções – de qualquer ordem – encontrados, resolvi conversar com colegas de trabalho e comecei a perceber que , se não há como fazer uma exposição sozinha, o melhor seria também formatar esta fala a partir das conversas com meus parceiros, e até mesmo trazê-los para que possamos debater o tema em equipe.

Assim, a partir de conversa com a equipe do Departamento de Dinâmica Cultural do MHN, de entrevista com alguns de nossos curadores, estruturei esta apresentação em 3 blocos distintos para depois conversarmos a partir dos comentários dos colegas do Museu Histórico Nacional aqui presentes e de perguntas / dúvidas / reflexões trazidas por todos .

Assim, apresentaremos:

- 1- A exposição na estrutura organizacional do MHN, funções dos setores e o trânsito das informações
- 2- Tipos de exposições, as equipes, atribuições e metodologia
- 3- Resultados – Exemplos de exposições

### A exposição na estrutura organizacional do MHN

Para compreendermos e mesmo falarmos sobre o processo de produção de exposições no MHN, seria bom iniciarmos com a apresentação do organograma da instituição para sentirmos como se processa o fluxo de informações, como se articulam as diversas ações e como chegamos ao “ momento de decisão”.

O Museu Histórico Nacional tem um organograma anterior à década de 1980, que eu não diria que é “enxuto” mas, poderíamos dizer que é objetivo - se assim se pode classificar um organograma.

Reconhecemos que necessita ser modernizado, mas esta ainda é a estrutura em vigor e é por ela que transitam nossas normas, procedimentos e decisões.

Como podemos observar, o Museu Histórico Nacional tem uma Direção com suas Assessorias e, basicamente, com relação à parte que nos interessa, duas Coordenadorias, sendo uma Administrativa e uma Técnica. É justamente na Coordenadoria Técnica que acontece todo o processamento técnico, inclusive o que diz respeito a exposições. Como em qualquer empresa, a Coordenadoria Administrativa, com todas as suas divisões, proporciona os meios para que possamos trabalhar e viabilizar nossas decisões técnicas.

Voltando à Coordenadoria Técnica, onde se processa todo o fluxo de informações que vai para a exposição, podemos observar que é composta por três Departamentos:

Departamento de Acervo

Departamento de Dinâmica Cultural

Departamento de Numismática.

Pode parecer estranho haver um Departamento somente para numismática mas o MHN possui sob sua guarda a maior coleção de numismática da América Latina, composta por mais de 200 mil itens, o que, por se tratar de assunto extremamente específico, demanda uma atenção especial. Continuando ....

O Departamento de Acervo é responsável pelo tratamento técnico de todo o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico do Museu, estando também sob sua responsabilidade os Laboratórios de Conservação e Restauração, com suas diversas oficinas, a saber - pintura, madeira, têxteis, papel e materiais diversos. Uma divisão de Controle do Acervo se responsabiliza por todo o processo de entrada de uma peça no Museu e, mais especificamente, no que diz respeito ao processo de planejamento e montagem de uma exposição, está a seu cargo a movimentação e o controle do acervo para ela selecionado, ou seja, a entrada e saída de objetos, sejam estes oriundos de outras instituições ou do próprio Museu, selecionados para empréstimo a terceiros. Doações - que acontecem com relativa frequência - ou mesmo peças que permaneçam no Museu, temporariamente, também têm seu controle e processamento efetuados por este setor.

É do Departamento de Acervo que vêm todos os subsídios necessários ao nosso trabalho no Departamento de Dinâmica Cultural, onde estão as Divisões de Educação, Museografia e Pesquisa, sendo este o grupo que cuida das exposições e de todo seu processo de criação e elaboração.

Embora seja um museu grande, para uma equipe relativamente pequena, esta equipe consegue desenvolver todo o processo de uma exposição, desde sua concepção, desenvolvimento da pesquisa, passando pelos projetos museológico e museográfico até a montagem da exposição.

É no Departamento de Dinâmica Cultural onde se desenvolve a maioria das ações necessárias para a concretização do projeto, como também é nele que se processa toda a coordenação e gerenciamento do projeto. A equipe deste Departamento conta hoje com seis técnicos, sendo dois arquitetos, um museólogo, uma estudante de museologia e dois outros técnicos que atuam na área de educação. Existe sempre a necessidade de buscar auxílio de prestadores de serviço para o cumprimento das tarefas em função do grande volume de trabalho - em média, uma exposição temporária a cada dois meses.

Com relação às tarefas necessárias para a elaboração de um “Guión” (Roteiro) para a exposição ressaltamos que os trabalhos são desenvolvidos com a cooperação e o auxílio de vários setores da casa, em um trabalho integrado e de equipe.

Hoje, o Departamento de Dinâmica Cultural tem todas as suas ações voltadas para a exposição. Na pesquisa são desenvolvidos trabalhos de investigação e levantamento de dados para as exposições. A área educativa trata de sua dinamização e divulgação junto ao público, principalmente junto às redes públicas e particular de ensino. Já a museografia, de todo seu planejamento, sua concepção e montagem, em fim, sua realização..

### **Tipos de exposições, as equipes, atribuições e metodologia**

Como acontece o trabalho de proposta para uma exposição? Quem propõe? De quem vem a idéia? Como acontece seu desenvolvimento?

A proposição de um tema pode vir da Direção, de um funcionário de qualquer área e até mesmo de fora do Museu

Qualquer que seja a idéia, ou o proponente, excluindo-se, é claro, a direção, existe a necessidade de uma aprovação da equipe, sendo a palavra final da Coordenadoria Técnica e da Diretora.

A idéia pode surgir também de determinadas situações, como por exemplo, desdobramento de outros projetos – no momento estamos em processo de criação de uma exposição que acontecerá como atividade complementar a nosso Seminário Internacional anual.

As ações, muitas vezes, dependem do tipo de proposta.

Um exemplo:

A exposição na qual estamos trabalhando, complementar ao Seminário .

Como estava sendo planejado o seminário, a CT pediu que montássemos uma vitrine com algum, ou alguns objetos de nosso acervo, que tivessem relação com o tema em questão.

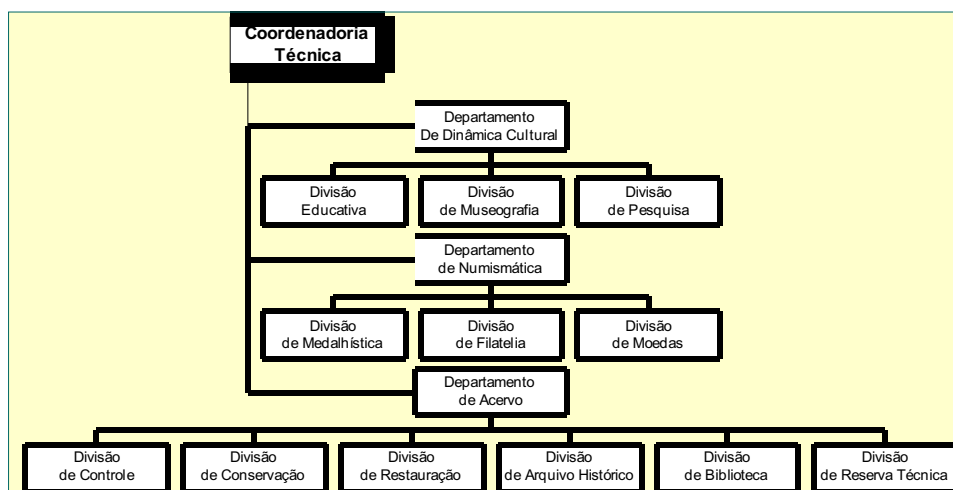


Fig.01

Começamos a fazer um primeiro levantamento, fizemos uma primeira listagem com tudo o que tínhamos sobre o assunto, resultado...surgiu a nossa frente uma rica coleção com a qual levantamos alguns temas, estabelecemos um roteiro, fizemos um projeto incluindo maquete, apresentamos à direção, e tivemos a aprovação.

Com relação a exposições solicitadas pela Direção, sabemos que o tema já está aprovado; desta forma, iniciamos um primeiro levantamento do acervo, apresentamos uma primeira proposta museográfica a partir de uma proposta conceitual e museológica, podendo esta vir de diversos lugares.

Proposta feita por um membro da equipe necessita de aprovação, assim elaboramos um ante projeto, fazemos levantamento de custos, apresentamos um esboço de projeto museográfico. A partir da aprovação, partimos para o detalhamento de todas as etapas.

Propostas externas ou seja, projetos que muitas vezes só solicitam o espaço, ou a parceria para um apoio técnico, recebem um tratamento diferenciado. A partir de análise conjunta, feita pelo corpo diretivo e pela equipe técnica, o projeto é aprovado e a partir daí é acompanhado pela equipe do Departamento. Este acompanhamento varia conforme o envolvimento anteriormente acertado. Em alguns projetos funcionamos como parceiros, em outros apenas hospedamos a exposição, em outros apoiamos em todas as etapas de desenvolvimento.

A metodologia - a mesma de sempre:

Levantamento de acervo;

Elaboração da proposta museológica;

Seleção e Estudo do espaço;

Estudo e proposta museográfica;

Levantamento de Custos;

Apresentação para aprovação.

Após aprovada, planejamento para execução e montagem, desmontagem e avaliação.

É preciso salientar que na prática, as ações não acontecem tão linearmente nem tão pouco tão rigidamente. Projetos sofrem pequenas ou grandes modificações em seu caminhar e muitas vezes, iniciam com uma idéia e durante seu desenvolvimento, surge a necessidade de uma mudança. Para podermos conversar melhor sobre este item, vamos nos debruçar sobre alguns exemplos .

### **Exemplos de exposições**

Tipos de exposições apresentadas pelo Museu Histórico nacional

Permanentes

Temporárias : Internas e Externas sendo que as externas podem ser nacionais e/ou internacionais

Itinerantes : Internas e Externas ou seja, elaboradas e dinamizadas pelo Museu ou provenientes de outras instituições apresentadas no Museu Histórico Nacional.

#### Exposições Permanentes

Nos anos de 1986/1987 começou a acontecer no Museu Histórico uma grande reestruturação no antigo circuito – do período pós 1964. Nesse trabalho vamos apresentar alguns exemplos desse novo momento do Museu, cujos primeiros espaços expositivos foram inaugurados em dezembro de 1987, da primeira exposição de longa duração chamada Colonização e Dependência, até a última, que foi inaugurado em 2002. Em um período de 17 anos temos um grupo de exposições que têm características bastante comuns, embora sejam completamente diferentes umas das outras.

A primeira coisa que penso ser “singular” no circuito de exposições do Museu Histórico é que se trata de um circuito de museu de história que não é cronológico. Não vai direto do século XVI ao XX, ou XXI....

São exposições que trabalham com temas fechados, que defendem uma linha de pensamento, com princípio, meio e fim e que cada uma destas exposições está contida em um grupo independente de salas, com entrada e saídas próprias. Isso oferece uma série de possibilidades.

Para o professor que vai visitá-lo com seus alunos possibilita uma escolha temática variada e, conforme a faixa etária, a abordagem de temas únicos, de acordo com o currículo escolar. O professor pode escolher uma exposição, uma galeria ou apenas uma vitrine ou um único objeto para desenvolver seu estudo.

Para o turista, oferece a possibilidade de visitar apenas um desses módulos, ter uma noção de nossa história e ir embora sem precisar visitar todo o circuito e para o próprio

Museu, e seus profissionais oferece a possibilidade de revitalizar seu circuito de exposições, renovando sistematicamente seus espaços expositivos e, mesmo arquitetônico, sem nunca ter fechado um dia sequer suas portas à visitação.

Este circuito de exposições de longa duração é formado pelas seguintes exposições, ou seguintes módulos (se ainda podemos usar este termo)

- Expansão Ordem e Defesa
- Colonização e Dependência
- Memória do Estado Imperial e ainda,
- Meios de Transportes Terrestres que deverá ser brevemente renovada.

Existe também a previsão para a concepção de mais um módulo que apresente a Pré História Brasileira e o Índio.

A exposição de 1987 – Expansão, Ordem e Defesa, tem uma característica diferente. Foi um período de muitos recursos e o museu contava com uma equipe grande, além de uma verba relativamente generosa. Para se ter uma idéia, o projeto dessa exposição, da concepção à montagem, durou cerca de 3 anos e exigiu uma pesquisa profunda.





Fig.02



Fig. 03

As vitrines foram produzidas fora do Rio de Janeiro, tiveram um tratamento sofisticadíssimo, a pintura interna levou 2 meses. Foi contratado o arquiteto - Jacque Van de Beuque - que nos emprestou sua experiência através de uma consultoria, supervisionando sua produção e montagem. Foram encomendadas peças de acervo, como por exemplo o quadro do início da exposição - que foi produzido para fazer uma síntese desta exposição ou o engenho, peça de autoria de um artista popular.. Em resumo, após um cuidadoso projeto essa exposição, que está há 17 anos montada passou nesses anos por duas revitalizações as quais deram atenção à forração das vitrines e ao piso. A diagramação de suas vitrines, seu mobiliário e sua programação visual continuam as originais. Alguns cuidados tomados em seu projeto, propiciaram este resultado .Dentre eles

- A utilização de tecidos sem a finalização química,, que possibilitou a manutenção de sua cor e auxiliou na conservação dos objetos em virtude da não criação de “ gases” no interior das vitrines;

- o projeto das vitrines, sua fabricação e a qualidade das mesmas (que receberam revestimentos tratados com fungicidas e produtos contra térmitas) .Foi pensado de forma a permitir que sua manutenção pudesse ser feita com facilidade e em poucas horas e que o acervo ali exposto sofresse o menor dano possível.

Naquela época foi montado apenas este módulo, que ocupava 3 salas.

Como já disse, o museu estava passando por uma reforma completa e a localização das galerias escolhidas para montagem deste módulo possibilitava entrada e saída independentes das demais . Dessa forma foi possível montar parte do circuito e continuar trabalhando no restante da obra.

A medida em que o tempo foi passando, as direções foram se sucedendo, não se conseguiu mais fazer uma exposição com essa qualidade museográfica mas conseguiu-se manter uma “ qualidade” temática e um cuidado técnico

O segundo módulo, que foi feito em 1992, denominou-se “Expansão, Ordem e Defesa”, seguiu a linha mais da história política, e teve uma equipe de pesquisadores e uma equipe de consultores.

É uma exposição que defende uma linha de pensamento dentro de uma história analítica que permite fazer uma visita crítica e trabalhar bem a parte conceitual de história, mas com uma qualidade museográfica completamente diferente.



Fig.04

Esta exposição pertence a um outro momento, o que é facilmente percebido se analisarmos seu material. As vitrines, por exemplo, são de “wall”, material não tão nobre quanto a madeira, os vidros são bem mais finos, possuem dimensão bem menor proporcionando uma área expositiva inferior à exposição anterior. Se analisarmos com atenção, percebemos que não é uma exposição construída com materiais próprios para uma mostra de longa duração.

Como pontos em comum com o módulo Colonização e Dependência podemos apontar a adoção de um conceito, a seleção de conjuntos de objetos que representam ou simbolizam o assunto tratado, a construção de uma circulação que privilegia a “surpresa” ou seja, não se consegue ver de imediato toda a exposição. Os assuntos vão sendo tratados um a um.

Mais um aspecto desse circuito, em um terceiro momento, foi no ano 2000 - o módulo “Memória do Estado Imperial”.



Fig. 05

Com um tratamento museográfico completamente diferente das exposições anteriores, esta exposição apresenta uma história mais factual do que analítica, não possui grande quantidade de vitrines e deu prioridade à apresentação de obras bidimensionais e a itens do acervo sistematicamente procuradas pelo público. Os Primeiros Sons da Independência, A Sessão do Conselho de Estado, O Juramento Constitucional da Princesa Isabel, o sabre de D. Pedro I. Sente-se falta de uma grande obra que, infelizmente, nossos museógrafos não tiveram como solucionar sua colocação – O Baile da Ilha Fiscal, último baile do Império, de Aurélio Figueiredo que, por suas dimensões, só pode ser exposto em outra galeria do Museu .

Apesar de apresentar grandes diferenças em relação a conceito e museografia, é uma exposição com a qual os professores se identificam. Visualmente é toda colorida e bastante diferente, mas também tem princípio, meio e fim. Ela inicia com a chegada de D. João VI no Brasil, em 1808, até o final do segundo reinado e aborda de forma ligeira a República.. Como as outras, tem entrada e saída separadas, possibilitando ao público uma visita independente.

O módulo que apresenta as carruagens possui uma unidade temática de acervo, se localiza no térreo, em uma galeria única e também é considerado exposição permanente. Finalizando, temos uma exposição permanente que fica em uma galeria de entrada, o chamado Hall dos Arcazes , e que também guarda uma unidade de acervo . A nossa coleção de cusquinhos e o Pátio dos Canhões, Pátio Epitácio Pessoa que é uma exposição que existe desde 1940, é o único espaço do Museu que guarda a museografia dessa época.

Possui também uma unidade de acervo que, por sua força e dimensão, terminou por dar nome ao mesmo. É o único espaço do Museu que ainda é cor de rosa.



Fig.06

Analisando todo esse conjunto de exposições do museu é possível perceber semelhanças com relação ao conceitual ou a unidade de acervo ou até mesmo, uma unidade museográfica.

A mais recente exposição de longa duração é a de numismática. Embora faça parte do circuito permanente do Museu Histórico Nacional, sendo um acervo diferenciado e uma coleção que possui itens representativos de todo o mundo e de um período histórico que vai da antiguidade aos dias de hoje, logicamente não poderia apresentar somente a história do Brasil. Sua leitura é global, associa a história à moeda e ao dinheiro de todas as formas. Fica claro para o público a presença de um especialista em sua curadoria.



Fig.07

Resumindo tudo o que foi falado até o momento, esses espaços permanentes do Museu Histórico foram elaborados seguindo uma proposta conceitual modular que, embora construídos sob diferenciadas direções, com diferentes curadorias e, ao longo de vinte anos, guardam sempre uma unidade que pode ser conceitual ou relativa a seu acervo.

### **Exposições Temporárias:**

Dentre nossas exposições temporárias, eu separei alguns exemplos. O primeiro que quero apresentar é uma exposição temporária internacional, que recebemos de Portugal, tendo como aspecto interessante o fato de ter duas curadorias. Essa exposição, de um pintor português famoso - José Malhoa-1855-1933 - que inicialmente, nem conhecíamos e, sobre o qual fomos aprendendo à medida que o trabalho se desenvolvia., teve duas curadorias, uma portuguesa e uma brasileira, e uma mesma equipe de museografia trabalhando à distância. Isso inicialmente, se constituiu em certa dificuldade. O acervo era oriundo de diversos museus brasileiros e portugueses, além de instituições particulares também de ambos os países. Foi uma exposição com uma dificuldade bastante grande porque a curadora principal estava em Portugal e pouco se comunicou conosco. Um parêntese – gostaria de comentar o título que dão em Portugal para curador - *comissário científico* - e sempre o comissário científico é um estudioso do assunto. Assim, nosso comissário científico, escreveu um tratado sobre Malhoa, nos entregou textos, deu algumas orientações sobre as cores com que Malhoa trabalhava, selecionou acervo, organizou um catálogo maravilhoso, e depois trabalhamos aqui com uma curadora brasileira. Nossa curadora brasileira D. Ecyla Castanheira Brandão conhecia a obra de Malhoa e nos ajudou a unir os acervos com coerência, a fazer um roteiro a partir do catálogo, a determinar as cores. Fomos construindo



tudo com muito vagar, e quando finalizamos uma proposta de roteiro e uma planta enfim, um projeto museográfico, mandamos para Portugal e obtivemos a aprovação. Acabou sendo uma exposição de médio porte, porque ficou acomodada em uma galeria de 600 m<sup>2</sup>, com as pinturas e alguns objetos em cerâmica pertencentes a amigos de Malhoa. Inspirados em uma das obras mais famosas do artista, “O fado”, nossos museógrafos conceberam uma cenografia para abertura da exposição. O resultado foi excelente.



Fig.08



Fig.09



As características desta exposição foram: projetada no exterior, com duas curadorias sendo uma de cada país, participação de diversos museus brasileiros e portugueses, colecionadores particulares também dos dois países, coordenação e programação visual brasileiras e produção de catálogo no exterior.

Completamente diferentes são outras duas exposições com acervo do Museu Histórico Nacional, com uma mesma curadoria, mas dois temas diferentes e dois projetos museográficos feitos por profissionais diferentes. Temos no Museu a prática de anualmente fazer uma exposição com o acervo de nossa coleção e nesse ano escolhemos nossas coleções de leques e de indumentária. A curadoria ficou a cargo da responsável por nossa coleção de indumentária e pela coleção de acessórios de indumentária, onde se insere o leque - Vera Lúcia Lima. Na entrada construímos um único painel mas como eram galerias separadas, foram colocados dois títulos diferentes. A exposição de leques teve a produção museográfica e concepção feita por uma das nossas arquitetas, Cristiane Vianna, e a de indumentária foi de Luiz Antonelli, junto com a museóloga Teresa Pitanga.

Com propostas e concepções museográficas completamente diferentes, guardaram uma mesma coerência com relação a conceito.



Fig.10



Fig.11

A dos leques ficou interessante. Em sala propositadamente escurecida, em função de sua conservação, os leques ficaram todos suspensos em caixas de acrílico iluminadas por fita especial. Resumindo, essa foi uma exposição com uma curadoria, de um funcionário da casa, duas concepções museográficas de técnicos também do museu, o que é importante - autoria diferenciada de projetos museográficos. Ressalta-se que a equipe de montagem, inclusive os responsáveis pelos projetos museográficos, trabalhou igualmente nas duas exposições.

Trataremos agora de uma outra exposição, “Comunicação Escrita no Encontro dos Séculos”, dentro do mesmo programa, ou seja, apresentação de uma coleção de nosso acervo, com curadoria de um técnico da casa, Jorge Cordeiro. Como neste momento nossos recursos eram menores, preferimos apresentar o acervo em detrimento a uma concepção museográfica mais elaborada. Assim, optamos por manter o mesmo tablado onde foram colocados os manequins da exposição anterior (a de indumentária), para apresentar o mobiliário de escritório, as vitrines permaneceram no mesmo local, onde mudamos apenas a forração .

Em vitrines com minuteria, foi possível trabalhar com materiais frágeis como papel e tecido.

Uma outra exposição sobre a qual gostaria de falar, é “Memória Compartilhada Retratos da Coleção no Museu Histórico Nacional”. O processo de criação está todo publicado em catálogo e esta foi concebida a partir de uma curadoria coletiva, resultando em uma experiência bastante interessante. A idéia desta exposição surgiu a partir do comentário

da nossa diretora sobre a grande quantidade de retratos que temos em nosso acervo, guardado em reserva técnica, e que merecia ser exposto. À medida que nós começamos a separar este acervo e a fazer uma listagem, os colegas da reserva técnica começaram a enviar retratos não só pintados em telas ou madeira. Os retratos apareciam em superfícies e objetos de diversas naturezas. Começamos a perceber que tínhamos todo tipo de retrato: retratos em leque, em copo, em caixinhas de porcelana, retratos até em maçaneta. Decidimos que não poderia ser uma exposição só de retratos em óleo e tela, tínhamos de ampliar. Durante a elaboração do projeto, em nossa primeira conversa, o espaço escolhido era apenas uma galeria com cerca de 200 m<sup>2</sup>, mas terminamos fazendo uma exposição que ocupou três galerias com um total de aproximadamente 1000m<sup>2</sup>. Foi um projeto coletivo, na verdade de uma equipe curatorial, que deu um bom resultado e acabamos depois conseguindo financiamento para publicar um catálogo.



Figs.12 e 13



A exposição que se segue, é consequência de uma exposição internacional. Há dois anos foi realizado um grande seminário internacional sobre arquitetura, momento em que vários museus e espaços culturais apresentaram exposições relacionadas ao tema. Nesta mesma época nós recebemos cartazes do Consulado Geral do Japão que apresentavam, em uma exposição itinerante, a arquitetura japonesa contemporânea. Assim, aproveitamos o momento, o assunto, e fizemos uma exposição. A proposta foi selecionar em nossa coleção de plantas, que é bastante interessante, e grande, e que tirando esta oportunidade.... quando nos teríamos outra possibilidade de expô-las ? Plantas delicadas e tão detalhadas, para um público interessado...Momento mais propício, impossível! E assim fizemos. Por não termos recursos disponíveis, nossos museógrafos programaram a exposição com madeiras e vidros reaproveitados, conseguindo com criatividade fazer uma exposição que teve um resultado sensível e delicado. A única compra efetuada foram 20 suportes tipo cavaletes que custaram em um oportunidade do momento R\$19,00 cada um. É importante frisar que a proposta conceitual, a pesquisa deste material, já existia. Sem isso, a museografia não pode atuar.



Fig.14

Um outro exemplo bem recente foi resultado de um trabalho de pesquisa de uma de nossas historiadoras. Esta mostra, que também não estava no programa, foi um projeto oriundo de parcerias. São coisas que simplesmente acontecem, são às vezes exposições que não estão na nossa grade mas que surgem da oportunidade. Normalmente, temos uma programação feita com bastante antecedência. No momento, temos exposições programadas e já em andamento para 2006, entretanto, às vezes conseguimos aproveitar uma oportunidade, um espaço ou uma sala vazia ou um trabalho realizado por um colega, e isso resulta em um bom trabalho.

Agora passemos aos projetos de exposições itinerantes.

### Exposições Itinerantes

Exposições itinerantes já produzimos há anos. No momento, temos cinco, que passeiam pelo Brasil. Muitas dessas exposições são o resultado do trabalho de outras empresas, São um projeto importante pois além de levarem algum conhecimento ou programa cultural a lugares distantes, onde pouca coisa chega, fazem com que o Museu cumpra com sua missão – não só de divulgar o patrimônio cultural do país como também de ampliar seu caráter de “ nacional” .

Atualmente estamos trabalhando em uma nova exposição que vai ser produzida para 2005. Uma das mais interessantes é o resultado de um trabalho conjunto com a Companhia Vale do Rio Doce, que nos pediu uma exposição que pudessem levar no trem, através da rota do escoamento do minério no Nordeste, indo até Carajás, local de sua extração. Naquele momento, comemorávamos 200 anos da proclamação da República, escolhemos então como tema – O Império e a República – uma comparação. Com uma seleção cuidadosa de imagens e uma seleção especial de acervo, preparamos umas caixas, que abrem e mostram nas portas as imagens e os textos impressos e dentro, o acervo, tecnicamente preparado para viajar. Estas caixas viajaram com a Vale do Rio Doce por mais de um ano e, após o término de sua itinerância, foram doadas ao Museu Histórico . Hoje em dia, continuam viajando e servindo a professores e alunos de todo o Brasil . Existem outras quatro exposições itinerantes que foram trabalhos que fizemos para o SESC. O SESC, que tem muitos espaços culturais pelo Brasil, nos procurou e propôs um trabalho que consistia na reprodução de imagens de coleções do nosso arquivo histórico para apresentação em suas unidades. Preparamos as exposições com as quais o SESC trabalhou durante dois anos quando, ao final, também doou-as ao Museu. Com elas trabalhamos há mais de quinze anos. Para o ano de 2005 estamos desenvolvendo um novo projeto, uma exposição que fala sobre a história do Brasil como um todo, do descobrimento à república e que deverá iniciar sua itinerância pelo norte do Brasil, provavelmente Amazonia.

Bem, esperando não ter cansado demais , aqui está o trabalho desenvolvido pelo Museu Histórico Nacional no que diz respeito a suas exposições.

Na verdade, e não somente para este trabalho, o que se precisa para a criação de uma exposição, independente de seu tema, tipo ou categoria, é harmonia, entendimento, compreensão e espírito de equipe. Exposição é resultado de um conjunto. Não adianta em uma exposição privilegiar apenas o acervo, você só vê o acervo e o público não se mexe, fica se acotovelando. Se a atenção maior é para o assunto, o acervo não aparece, você só tem texto e imagem e aquele objeto, que é no caso do museu a nossa fonte, o nosso documento, não aparece. E se, por um outro lado, você dá um peso maior à museografia fica tudo maravilhoso, mas daqui a dois meses você não tem o papel nem o tecido. O acervo pode ficar perdido num mundo de luz. Em resumo, acredito que o segredo está no equilíbrio .

Equilíbrio de formas, de assuntos, de cores, de acervo, de informação, para se conseguir um bom resultado.

Eu queria, para finalizar, tocar na questão da curadoria. O que é ser curador, é uma profissão? Duas exposições que apresentei tiveram curadoria de dois colegas que, pela primeira vez realizaram esse tipo de trabalho. O que entendo por curadoria? Aqui, em nosso caso específico – na exposição de Arquitetura, nosso curador é o professor Carlos Kessel, que é arquiteto. Desenvolveu um assunto que conhece, a partir e através do acervo do Museu Histórico. Para a concretização da exposição trabalhou em conjunto com a equipe de técnicos da museografia que interpretou seu trabalho concreto e tridimensionalmente, para poder oferecer ao público uma nova forma de comunicação para aquele mesmo tema desenvolvido na pesquisa. Na exposição sobre a Inspetoria de Monumentos, nossa colega Aline Montenegro, que é historiadora, estudou o assunto, escreveu uma monografia, e nos entregou o assunto para trabalhar. Roterizamos, escolhemos “as cenas”, em conjunto com nossa curadora, discutimos sobre o acervo e finalmente, concretizamos um pensamento.

O curador é importante mas temos que ter uma equipe de profissionais com um conjunto de saberes para poder transformar um conteúdo, em exposição.

Na verdade, para mim, exposição é um pouco de espetáculo, é um pouco de arte, mas é ainda comunicação e conteúdo. Se não tiver todos esses aspectos, não funciona.

Enfim, o nosso trabalho é o resultado de dezesseis anos, uma equipe que luta e briga junto. Não pensem que é tudo maravilhoso que todos se entendem. Às vezes nos desentendemos, às vezes queremos expor alguma coisa que não pode, que não tem espaço, mas, no fim, realizamos.

Volto a frisar que o importante é harmonia.

Deixo aqui meu carinho e agradecimento a todos os colegas do Museu Histórico Nacional e principalmente a toda a equipe do Departamento de Dinâmica Cultural no qual trabalho há vinte anos. Agradeço aos que produziram todo este trabalho que nos possibilitou fazer esta palestra.





**EXPOSIÇÕES COMO DISCURSO**  
*Roberto Conduru*

## Nota Biográfica

### Palestrante

Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ, 1986), especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-Rio, 1988), mestre em História Social da Cultura (PUC-Rio, 1994) e doutor em História (UFF, 2000).

Professor adjunto de História e Teoria da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, desde 1995, atua nos Programas de Pós-graduação em Artes – PPGARTES e em Educação – ProPED, e nos cursos de graduação em Artes. Também colabora como professor de História da Arte e História da Arquitetura no Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, desde 1992.

Autor de *Willys de Castro* (Cosac Naify, 2005) e *Vital Brazil* (Cosac Naify, 2000), co-autor de *Brazil's Modern Architecture / Arquitetura Moderna Brasileira* (Phaidon, 2004) e *A Missão Francesa* (Sextante, 2003), co-organizador de *Um Modo de Ser Moderno – Lucio Costa e a Crítica Contemporânea* (Cosac Naify, 2004) e *Políticas Públicas de Cultura do Estado do Rio de Janeiro* (Rede Sirius, 2003), além de ensaios sobre arte (Abraham Palatnik, Amador Perez, Ana Holck, Antonio Dias, Cezar Bartholomeu, Cristina Salgado, Eduardo Sued, Bienal Internacional de São Paulo, arte afro-brasileira) e arquitetura (Affonso Eduardo Reidy, Francisco Bolonha, Jorge Machado Moreira, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Neoclassicismo, arquitetura militar luso-brasileira) publicados em livros, jornais, revistas e catálogos, no Brasil e no exterior.

Curador de “Awon Olodé – Os Senhores da Caça” (Galeria Mestre Vitalino – MFEC/IPHAN, 2003/2004), “Exu – O Senhor das Portas” (Galeria Gustavo Schnoor – UERJ, 2003) e “Identidade por um Fio” (Galeria Mestre Vitalino – MFEC/FUNARTE, 2002), foi membro da comissão curadora da Galeria Cândido Portinari – UERJ entre 2001 e 2003 (exposições realizadas: Amador Perez, Ana Holck, Artur Barrio, Cezar Bartholomeu, Cristina Pape, Cristina Salgado, Daniel Feingold, Eduardo Coimbra, Gisele Ribeiro, Luis Andrade e Ricardo Basbaum).

Membro do *Comitê Brasileiro de História da Arte*, do *DOCOMOMO* e dos conselhos editoriais dos periódicos *Anais do Museu Histórico Nacional* (IPHAN/MinC), *Arcos* (ESDI/UERJ), *Concinnitas* (ART/UERJ) e *Rio de Janeiro* (SR-3/UERJ), já colaborou na produção de *Gávea* (PUC-Rio) e *Arquitetura Revista* (FAU/UFRJ).

## Exposição como Discurso

**S**e formos pensar a exposição como um discurso, logo iremos concluir que todos os elementos de uma exposição são constituintes do seu discurso: os objetos em exibição, os textos de apresentação e os explicativos, as imagens complementares, as legendas das peças, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público (tanto os equipamentos quanto o pessoal), o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos (curadores, técnicos e demais autores), as instituições que realizam, promovem e patrocinam a mostra.

Assim, é interessante lembrar a nomenclatura que vem se consolidando, distinguindo museografia e expografia, para diferenciar os modos de enunciar do museu, da instituição, e os meios de enunciação da exposição, do evento. É importante pensar que a arte é um dos paradigmas desses modos de escrever. Além de sempre ter sido o modelo dos demais objetos e ações humanas, a obra de arte também se configurava como exemplo máximo dos modos de exibição, de dar a ver. Obviamente, com as transformações da modernidade, à medida que a arte se alterou, também foi mudando o discurso da exposição. Uma nova arte propiciou e exigiu novas instituições e novos modos de expor.

Um dos traços característicos da modernidade é a substituição do modo artesanal de fabricar o ambiente da vida humana pela tecnologia industrial. Passagem do artesanato à indústria que implicou mudanças não só no fazer artístico, nos modos de representar e no surgimento de outros tipos de obra, como também, sobretudo, na redefinição do estatuto da arte. A partir do campo artístico, depois de tantas resistências, projetos, tentativas, fracassos e desilusões relativas à possibilidade de reverter ou de redirecionar esse processo, mais do que a troca de um modo de fabricar por outro, o que se verifica é a crise no âmbito da produção do real. Diante do declínio incontornável do artesanato e da impossibilidade de a indústria prover uma lógica minimamente aceitável de gestão ambiental, a arte passa a funcionar não mais como exemplo para as demais ações, coisas e lugares, e sim como paradigma crítico dos modos de agir e de pensar humanos. Não pode, portanto, ser entendida como uma unidade formal que identifica artefatos e culturas – um estilo –, constituindo um conjunto nada coeso de respostas de vieses artísticos aos problemas postos socialmente. Longe de serem modelos de ideação e fazer para outros objetos, espaços e ações, modernamente as obras de arte e o seu vir-a-ser são referências problemáticas para os demais artefatos e práticas humanas. Aprofunda-se, portanto o significado crítico da arte, radicalizando sua função negativa no campo cultural.

Na modernidade, tempo de tantas mudanças, novidades e acúmulos, não causa surpresa a ânsia por documentar e arquivar, o contínuo proliferar de instituições de guarda, conservação, estudo e divulgação da arte. Em período no qual as destruições não são menores, ganham força as instituições produtoras de memória e história relativas ao patrimônio artístico-cultural, tanto o antigo quanto o moderno. Sendo os processos de

constituição em arte diversos e inusitados (obras efêmeras e virtuais, por exemplo), novos desafios são postos continuamente para as práticas de colecionar, arquivar, preservar, descartar. Frente ao volume do que é gerado e aniquilado, e à inexistência de parâmetros certos, definitivos, com os quais julgar o que é proposto como arte, multiplicam-se veículos tanto de registro e informação quanto de disputa, balizamento e valoração do que é produzido: jornais, revistas, catálogos e livros, impressos ou disponíveis na rede eletrônica, entre outros formatos. Verdadeiros oceanos de informação e juízo que, por vezes, parecem mais confundir do que esclarecer.

Circulação intensa de dados e idéias que faz lembrar como, no passado, as obras de arte viviam circunscritas, muitas vezes em segredo, não plenamente acessíveis, presas que estavam a sítios sagrados, a câmaras mortuárias, altares em templos e recintos palacianos, enquanto na modernidade foram conquistando outros lugares para sua ação. Na modernidade, liberando-se dos enquadramentos monárquicos e religiosos, a arte passou a vislumbrar a possibilidade de experimentar uma condição efetivamente própria e pública no redesenho do circuito de arte, que foi se adaptando às demandas e particularidades da produção artística.

Entre os espaços desenvolvidos na modernidade especialmente para atender aos fins e meios da arte, destaca-se o museu. Ainda que suas referências remontem à Antigüidade e não seja uma instituição exclusiva ao campo artístico, o museu é a instituição por excelência da arte na modernidade. A princípio, no museu de arte, a arte não estaria mais a serviço de instituições não artísticas (políticas, religiosas, econômicas). A instituição deveria ser pensada em função da arte, ou, melhor, do jogo da arte, da interação entre o público e as obras de arte, sendo propriamente uma instituição artística. A arte não abandonava sua condição ritualística e espetacular, mas as redirecionava para si: o espetáculo e o ritual da arte. Nesse sentido, é impossível não perceber os esforços do sistema de arte para se adaptar às demandas e particularidades da arte na modernidade. Se, inicialmente, os museus dedicaram-se a colecionar e exibir as obras de arte do passado, consideradas então como os modelos que deveriam orientar a nova arte, logo foram criados museus dedicados especialmente à produção contemporânea. Tendo como referência o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, surgiram mundo afora museus de arte moderna e, depois, quando se sentiu a própria modernidade recomeçando, museus de arte contemporânea, ou com designações semelhantes.

Em paralelo aos museus – espaços de fixação da arte – desenvolveram-se os Salões, especialmente os da França, e as Bienais (primeiramente a de Veneza). Se os valores da arte eram consolidados nas coleções e nas exposições permanentes dos museus e revistos nas exposições retrospectivas dos grandes mestres e de escolas regionais ou nacionais, a emergência crítica do novo acontecia nos Salões e Bienais. Entretanto, se existiu, a liberdade da arte foi breve, pois, logo, museus, salões e bienais se mostraram abrigos dúbios, instituições próprias à arte, mas, também, de enquadramento e domesticação.

Basta pensar na barraca armada por Gustave Courbet, no Salão dos Independentes e nos eventos das vanguardas artísticas do início do século XX, que são referências até hoje, para concluir que as exposições temporárias se insurgiram como exercícios de mobilidade, como tentativas de escape ao controle, como táticas contra as estratégias de dominação de museus, coleções, salões, bienais, galerias, escolas. Nos museus, de acordo com a lógica de seus departamentos, em consonância com os vícios da historiografia da arte, a produção artística acaba enquadrada em seções tipológicas, geopolíticas e/ou cronológicas. Nos salões, deve submeter-se aos parâmetros previamente estabelecidos por júris e a lógica de competição, práticas no mínimo estranhas à arte na modernidade. Nas bienais, seguindo o modelo das exposições universais adotado pela Bienal de Veneza, é difícil escapar das representações nacionais, ou seja, da visão da arte como construtora de identidades geopolíticas. Mesmo que a partir do exemplo da Documenta de Kassel tenham surgido outros tipos de eventos artísticos que procuram escapar dos antigos e novos dispositivos de enquadramento do sistema de arte, a idéia do efêmero como instante crítico das verdades estabelecidas se mostrou, ironicamente, também efêmera. Tornada uma manobra rotineira, reiterativa, a mobilidade contemporânea transforma a exposição eventual em outro momento e lugar da domesticação da obra de arte, sobretudo no formato das megaexposições. Sucedâneas atuais das pirâmides, templos e palácios, as grandes mostras de arte têm enfrentado situações de grande questionamento dos seus modelos, mas também de expansão, com o boom das bienais desde meados do século XX (São Paulo, Sidney, Havana, Istambul e Joannesburgo, entre muitas outras) e de outros megaeventos.

Especificação das práticas institucionais da arte que conduz à questão da expografia. Se o aparato expositivo é inerente a muitas instituições, artísticas e não artísticas, existem diferenças nas intenções que determinam modos distintos de expor. De uma transparência inicial, quando pouco era visto e quase nada dito sobre as práticas expositivas, pode-se falar na opacidade atual, quando as obras de arte pouco interessam diante do que podem render como elementos de outra obra – a exposição. Um meio específico de enunciação crítica da arte e da cultura, a exposição de arte deve ser pensada não como um simples dispositivo de amostragem de obras, mas como uma obra em si, uma unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além da mera soma dos mesmos e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e ritualísticas. No limite, é possível falar em uma ‘arte de expor’.

No que tange à linguagem, inicialmente a expografia era informada pelos princípios da arte anterior, pré e pós-renascentista – o objeto íntegro em um campo homogêneo, a figura em um fundo, ambos entendidos enquanto toalidade independentes. Mas desde o modernismo, as diversas experiências artísticas criaram novos paradigmas de exposição. Seja na incorporação da moldura e do pedestal às obras, como no “Peixe” de Constantin Brancusi, ou em sua eliminação, como no “Relevo de canto complexo” de Vladimir Tatlin, seja nas apropriações de objetos estranhos ao mundo da arte, como nas colagens de Picasso e nos *readymades* de Duchamp, iniciaram-se o questionamento e a renovação dos modos de expor. De *Merzbau* de Kurt Schwitters aos seus desdobramentos recentes, a instalação

tornou-se um gênero característico da arte contemporânea e, também, um novo princípio de exposição que permite a articulação ampliada de conceitos, objetos, lugares e sujeitos.

A polaridade atual de paradigmas expográficos mantém estreitas relações com essas conquistas artísticas, além de explicitar o caráter artificial da exposição. O princípio do *cuvo branco* baseia-se no ascetismo e no purismo geométrico da arquitetura e do desenho industrial racionalistas, apostando na força das ações redutoras frente à saturação imagética da modernidade. Valorização do objeto e abstração de suas relações com o mundo que também é constitutiva do tipo expográfico oposto: a caixa preta, a indefinição do negrume espacial no qual se destacam peças intensamente iluminadas. O que se convencionou denominar como cenografia rompe com o purismo formalista e com os gêneros tradicionais da arte, baseando-se na heterogeneidade, procurando soluções mais ou menos figurativas e literárias, evocando narrativas que sejam capazes de seduzir a audiência e de gerar retorno na mídia. Tantos os modos simétricos, claro e escuro, de configurar uma neutralidade supostamente potencializadora dos mais diferentes tipos de obra de arte, quanto as simulações cenográficas, que tentam direcionar a fruição da arte para os fluxos da vida, são indiferentes ao contexto físico e institucional da exposição, e tentam apagá-lo, seja com a sua neutralização, seja com o seu encobrimento. Contra isto, vale tomar como referência a proposta de arte para sítios específicos, bem como a diferenciação entre a noção abstrata de *espaço* e a especificidade contida na configuração do *lugar*, incorporando à expografia uma visada crítica e sensível de cada ambiente físico e institucional, uma inteligência do lugar.

Com relação ao público, na sociedade de massas, a questão não é propriamente a quantidade das pessoas que podem interagir com as obras de arte, não é a extensão sem precedentes do público, pois a arte sempre se pensou universal, dirigida a todos, independente de escala. O problema é qualitativo, está nas diferenças do público em relação às missões que se tentam atribuir à arte.

Mas as discrepâncias entre segmentos eruditos e não eruditos do público não implica necessariamente formar contingentes massivos de especialistas, multidões de *connoisseurs*. Ao contrário, parece mais interessante pensar como a nova arte vem sendo vista e lida com outros olhos, corpos e sentidos. Comparado com a presença respeitosa de fiéis e súditos nos templos e palácios anteriormente, o comportamento dos novos espectadores da arte pode parecer um indício do terror que ronda e ameaça as instituições na modernidade. É necessário, entretanto, pensar os fluxos das pessoas nos museus e centros culturais em relação aos seus hábitos em centros comerciais, supermercados, estações de trem, ônibus e metrô; vale a pena ouvir os rumores do novo público da arte, observar seu bailado aparentemente errático, ver a voracidade com que re-processa o que por vezes nem enfrenta a olho nu ou sabe que incorporou à sua cultura. As liberações da arte moderna constituem o argumento primeiro contra a defesa de modos de receber e experimentar imunes aos solavancos da modernidade, pois, talvez, estejam apenas começando novas maneiras de interagir com a obra de arte, as quais, a princípio, podem parecer mais bárbaras, mas que são

certamente menos elitistas. Não se pode, entretanto, em nome da ampliação da audiência da arte, esquecer o equilíbrio que deve existir entre conhecimento e prazer no jogo da arte.

Longe dos palácios e templos, a arte não visa mais a configurar o aparato físico e simbólico, a engendrar os rituais das instâncias de poder. Estas não deixam de prever novas funções para a arte, querendo domesticá-la de modo a controlar as massas por meio da formação dirigida e do entretenimento cujas metas são a alienação e o controle. Em permanente conflito com as instâncias de poder, a arte tem procurado diferenciar-se das manobras para instituí-la como simples lição ou espetáculo, vem tentando escapar aos pólos redutivos da pedagogia e do divertimento. Se a qualidade formativa da arte pode participar do processo rumo à sociedade ideal por meio da transformação dos indivíduos em cidadãos críticos e sensíveis, também pode ser distorcida, com a arte restringida a ser mera ferramenta educacional. Sua excepcionalidade tanto pode funcionar como componente capaz de produzir reflexões e mudanças individuais e coletivas, que levem a pensar o cotidiano, o dia-a-dia, quanto ser convertida em simples passatempo, que faz da arte uma modalidade do lazer.

Se o jogo da arte começa com a relação do artista com sua obra, só prossegue com a interação entre o público, a obra e, por meio desta, o artista, com as intervenções dos demais membros do sistema de arte. Entre a obra, o artista e o público sempre houve outros agentes: patronos, colecionadores, comerciantes, cronistas, críticos, historiadores. Na modernidade não é diferente. Estes e outros tipos de interventores continuam intermediando as relações entre as obras, os artistas e os públicos.

Nessa estratificação dos agentes do campo artístico, têm ganho destaque as ações dos curadores. O substantivo *curador* é uma designação associada há relativamente pouco tempo à nova produção artística e realça as especificidades que se foram explicitando na prática de acompanhar seus caminhos. Inicialmente, os curadores cuidavam da preservação, do estudo e da exibição das obras nos museus, sendo especializados por tipos de objetos, períodos temporais e/ou regiões geopolíticas, conforme a lógica de estruturação dessas instituições por departamentos. Ultimamente, quando ganhou evidência o fato de a exposição de arte ser uma obra em si, com autoria, teorias, práticas e história, passou a ser necessário distinguir e valorizar a função do autor da exposição de maneira a expor os múltiplos participantes do jogo da arte. Deve haver equilíbrio entre a exposição como obra e as obras de arte exibidas, entre o curador e os demais autores envolvidos – artistas, colecionadores, indivíduos, grupos, instituições – já que se a curadoria consiste, muitas vezes, em uma assinatura estética fundamental; em outras, a mão excessivamente pesada pode atenuar a potência de artistas e obras, enfraquecendo o discurso da exposição.





**ESTUDO DE CASO: MUSEU DA VIDA**  
*Carla Gruzman e Paula Bonatto*

## **Nota Biográfica**

### **Palestrantes**

**Carla Gruzman** é graduada (1984) em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ e mestre (2003) em Tecnologia Educacional nas Ciências da Saúde pelo NUTES/UFRJ. Ingressou na Fundação Oswaldo Cruz em 1994 para integrar a equipe de desenvolvimento do Projeto Museu da Vida da Casa de Oswaldo Cruz. Desde janeiro de 2004 exerce a função de Coordenadora do Centro de Educação em Ciências do Museu da Vida.

**Maria Paula de Oliveira Bonatto** é bacharel em ciências pela Southwest Missouri State University (1981) e tem mestrado em Filosofia da Educação pela Fundação Getúlio Vargas - RJ (1991). Atualmente, é pesquisadora para o desenvolvimento de tecnologias para a educação da Fundação Oswaldo Cruz. Tem experiência na área de Educação não formal em Museus de Ciências, com ênfase em Saúde e meio ambiente, atuando principalmente nos seguintes temas: educação ambiental, amazônia, jogos interativos e centros de ciências.

## **Biodescoberta : concepção e intencionalidades de uma exposição em biologia**

**Carla Gruzman**

Aproveito este momento particular em que o Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST está iniciando o projeto de uma nova exposição de longa duração para agradecer o convite feito pela Coordenação de Museologia a fim de integrarmos os seminários deste *Mast Colloquia*. É muito bom estar com colegas e profissionais que vêm se empenhando no amadurecimento deste campo de conhecimentos e é também uma oportunidade para re-visitar e refletir sobre aspectos da exposição museal, este espaço privilegiado de comunicação entre o Museu e o público visitante.

Gostaria de agradecer sobretudo a Marcus Granato que acolheu a possibilidade de apresentarmos a concepção e o desenvolvimento de duas exposições que constituem parte dos espaços museológicos do Museu da Vida – a Biodescoberta e o Parque da Ciência.

Por ser um estudo de caso estaremos situando, de maneira breve, o surgimento e o contexto no qual se deu o desenvolvimento das áreas temáticas do Museu da Vida. Em seguida, apresentaremos a experiência de elaboração destas exposições – o nosso ponto de partida -, onde destacamos alguns tópicos que consideramos relevantes para o nosso debate.

O tema<sup>1</sup> que irei abordar, portanto, emerge da minha práxis como educadora na elaboração e desenvolvimento de exposições e na inquietação decorrente das reflexões sobre o momento de concepção e produção, de um lado, e o momento de recepção, do outro, onde ocorrem os desdobramentos junto ao público visitante.

A primeira questão pertinente na orientação de nossas discussões trata do processo de concepção como *locus* de negociação de sentidos: De que lugar nós estamos falando quando planeamos uma exposição?

Seja no Museu da Vida, Departamento da Casa de Oswaldo Cruz que integra a Fundação Oswaldo Cruz – Ministério da Saúde –, ou aqui no Museu de Astronomia e Ciências Afins, que faz parte do Ministério da Ciência e Tecnologia, devemos considerar que

1 Este trabalho está pautado no artigo *Espaço Biodescoberta: uma exposição interativa em biologia* publicado na Revista História, Ciência, Saúde-Manguinhos (Gabriel e Teixeira; 1999), além de considerar também parte da minha dissertação de mestrado, onde realizei uma investigação sobre a avaliação qualitativa numa exposição itinerante (Gruzman; 2003)

ambas as instituições possuem uma missão particular a ser desempenhada junto à sociedade. Deste modo, iluminam suas ações de acordo com os objetivos a serem alcançados.

Podemos afirmar que a organização de exposições no âmbito do museu é uma das principais formas de comunicação entre a instituição e o público visitante. O planejamento das exposições, segundo Hooper-Greenhill (1998), é guiado a partir de uma política do museu apoiada em sua missão institucional. Assim, estabelece os princípios e os planos de ação concretos que servem como marco para o desenvolvimento das exposições previstas em um período determinado, sejam elas permanentes, temporárias ou itinerantes.

O que estou trazendo para a reflexão é a observação da presença de planos de proposição que se articulam numa instituição. As várias áreas que compõem um museu possuem cada qual uma especificidade e irão desempenhar as suas funções a partir das suas competências. Estes distintos saberes e intenções dos atores envolvidos na concepção de uma exposição serão partilhados e negociados ao longo do processo. Por outro lado, esta intenção de promover algo aliada às escolhas necessárias que serão realizadas – o que estamos chamando de intencionalidade – podem ser apresentadas de forma explícita ou manifestar-se nas ações cotidianas de maneira despercebida. Neste sentido, o lugar de onde estamos falando (a instituição que pertencemos; o campo de conhecimentos no qual estamos inseridos; o compromisso com os estudos que realizamos; as nossas competências profissionais; etc.) irá permear os grupos envolvidos no planejamento e desenvolvimento das exposições.

Outra questão que gostaria de abordar trata da percepção dessas intencionalidades – qual a relação que se estabelece com a ação educativa?

Podemos situar algumas ações que constituem o processo de concepção de uma exposição e por meio da qual estaremos construindo uma dada narrativa: a) a elaboração de um roteiro; b) a pesquisa dos conteúdos para a produção dos textos; c) a pesquisa, identificação e seleção dos objetos e demais elementos que irão compor a exposição; d) a organização espacial dos vários níveis de informação e também destes em módulos temáticos e setores; e) o delineamento do fluxo de visitantes e possíveis circuitos da exposição; f) a apresentação de um projeto de design que integre os diferentes elementos; entre outros. No desenvolvimento dessas ações, quando realizamos os recortes de conteúdo, as opções de linguagens, a indicação do tipo de participação que queremos das pessoas ou constituímos o elenco de objetos e suportes de informação, estamos também qualificando a exposição para um determinado público, ou para diferentes públicos. De alguma forma esse pensamento, essa idéia, está presente.

Ao identificarmos a contribuição de diferentes atores sociais que negociam suas intencionalidades ao longo do período de planejamento e elaboração de uma exposição, podemos considerar este processo de concepção um dos momentos das práticas educativas?

A valorização da dimensão educação/comunicação tem sido um grande investimento dos museus que buscam uma maior participação da sociedade em suas exposições. Deste modo, reconhecer para quem estamos nos dirigindo é fundamental, pois orienta as nossas escolhas e as formas de expor. Afinal, uma exposição para qual público, ou públicos?

Adotamos como um dos fundamentos dos nossos estudos a concepção de Jean Davallon (1999), que postula que o ato de expor um tema possui uma complexidade maior do que a ação singela de apresentar ao público determinados conhecimentos por meio de objetos e outros suportes. Para o autor, a exposição museológica configura-se como um novo elemento midiático, produto de um roteiro para a disposição de várias linguagens articuladas num determinado espaço físico, de modo que esta organização resulte num discurso que possui uma intenção de comunicar idéias, conceitos e informações ao público.

A disposição de *exhibits*, textos, objetos, imagens e outros elementos no espaço possui uma ordem significativa com intuito de estabelecer uma orientação para o olhar e a percepção dos visitantes. Contudo, a constituição da exposição como um dispositivo de comunicação, tal como foi explicitado, permite ao visitante diferentes possibilidades de leitura, dependendo do percurso que o olhar do visitante desenvolve.

Baseado nestes aspectos, o autor postula que a exposição deve ser compreendida como um artefato cultural dinâmico, que traz a perspectiva do seu processo de produção (atores sociais envolvidos, espaço físico, conteúdo, operações técnicas etc.) e é atualizada a partir da presença e das diferentes formas de participação do público.

### **Projeto e Implantação do Museu da Vida**

No ano de 1994, a Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ participou de um concurso nacional promovido pelo Programa de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Ministério da Ciência e Tecnologia – PADCT/CAPES – para implantação de museus de ciências, de caráter dinâmico e interativo. Este foi um importante passo na implementação do Espaço Museu da Vida (como foi nomeado inicialmente), integrante da proposta de realização do Museu de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro<sup>2</sup>. A aprovação do Projeto deu início ao desenvolvimento de seus espaços museológicos, constituído não por disciplinas,

2 A concorrência ao edital no SEPEC 01/93 da Secretaria Executiva do Programa de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – SE/PADCT contou com a formação de uma rede de museus no intuito de viabilizar o projeto de criação do Museu de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro: constituído pelo Espaço Museu do Universo - concebido como uma extensão do Planetário do Rio de Janeiro; o Espaço Museu do Mar - desenvolvido a partir do Museu Naval; e o Espaço Museu da Vida - sediado no *campus* da Fundação Oswaldo Cruz.

mas por áreas temáticas visando à integração de diferentes campos do conhecimento. Assim, um dos pressupostos para o desenvolvimento das exposições de longa duração já estão apontados desde o início:

*“... a ênfase na constituição de temáticas, fenômenos complexos e atividades humanas, em relação aos quais é possível examinar as contribuições das diferentes áreas do conhecimento”.* (Fundação Oswaldo Cruz, 1994. p. 6)

A elaboração da proposta conceitual e organizacional do Museu incorporou o conhecimento adquirido a partir das ações realizadas pela Fiocruz voltadas para a preservação de memória, desenvolvimento cultural e educação e divulgação em ciências. A inauguração do Museu da Vida ocorreu em 25 de Maio de 1999, data na qual a Fundação Oswaldo Cruz iniciou as comemorações de seu centenário (1900-2000).

O Museu da Vida tem por objetivo informar e educar em ciência, saúde e tecnologia de forma lúdica e criativa, garantindo o acesso do público a seus espaços museológicos, por meio de exposições de longa duração, temporárias e itinerantes, atividades culturais, multimídias, teatro, vídeo, jogos etc. Visa ainda o desenvolvimento de atividades de ensino, formação e capacitação de recursos humanos e atividades de pesquisa em suas áreas de competência. Por ser um Departamento da Casa de Oswaldo Cruz<sup>3</sup>, o Museu assume características únicas, refletindo a cultura, a missão e o compromisso social da instituição. Seus temas centrais são a vida enquanto objeto do conhecimento, saúde como qualidade de vida e a intervenção do homem sobre a vida.

Desde a aprovação do projeto inicial o Museu passou por algumas adequações em relação ao desenvolvimento de suas áreas expositivas. Atualmente, o circuito de visitação do Museu da Vida integra o *Centro de Recepção*, destinado a informar e orientar o visitante, e quatro áreas de exposição de longa duração: a *Biodescoberta*, que aborda o conhecimento científico a respeito da vida e da biodiversidade; o *Parque da Ciência*, que discute a energia, a comunicação e a organização dos fenômenos vitais; o *Ciência em Cena*, dedicado à articulação entre os campos da arte e ciência e o *Espaço Passado e Presente*, voltado para a história institucional e para a arquitetura do Castelo Mourisco – parte do conjunto de construções históricas da FIOCRUZ. Compreendendo um total de 25.000m<sup>2</sup>, ocupa diferentes edificações e espaços do *campus* de Manguinhos.

3 Unidade de pesquisa, documentação e informação da Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ –, dedicada à história das ciências biomédicas e saúde pública, à memória, e à educação e divulgação em ciência.

## **Biodescoberta**

O Espaço Biodescoberta abriga uma exposição de longa duração que tem como tema central a biodiversidade e o conhecimento científico sobre a vida, apresentado a partir de suas dimensões histórico-culturais. Teve sua origem na Exposição Vida<sup>4</sup>, mas sua proposta tomou rumos diferentes ao priorizar alguns temas e agregar outras informações.

Ocupa a antiga Cavalaria, um dos prédios do núcleo arquitetônico histórico da Fundação Oswaldo Cruz. Construída entre 1904 e 1906, esta edificação foi destinada à guarda e a atividades de inoculações de material virulento em cavalos, para a produção de soros. No reconhecimento do seu valor histórico e arquitetônico, foi tombada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1980.

Neste sentido, assim como vocês do MAST, tivemos que ter alguns cuidados, redobrando a nossa atenção no que diz respeito à integração da cenografia expositiva ao prédio e com a manutenção de sua integridade. Foi preciso também lidar com algumas limitações e desafios no movimento de criação/adaptação para a instalação desta exposição interativa num prédio histórico tombado.

Para facilitar a leitura do prédio como um monumento histórico, reservamos uma sala para apresentar a história da edificação: o que era uma cavalaria e qual era a dinâmica de funcionamento numa instituição de saúde.

Para compreender a concepção e o desenvolvimento desta exposição algumas indagações devem ser consideradas: Por que Biodescoberta? Quais os compromissos institucionais que nortearam a elaboração desta exposição? Quais os objetivos pretendidos? Que opções teórico-metodológicas foram definidas? Que motivações levaram às escolhas realizadas?

O processo de criação da Biodescoberta se deu em meio aos debates sobre as contribuições dos Museus de Tecnologia e dos Centros de Ciência com suas exposições interativas. Estes buscavam uma participação mais ativa e menos contemplativa do público por meio da organização de módulos e setores que continham diferentes suportes e recursos educacionais.

4 A *Exposição Vida* contemplou as teorias e concepções culturais da origem da vida, evolução, biodiversidade e bioética. Organizada em 1995 no Espaço Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, foi um marco na constituição do Museu.



Contudo, grande parte destas instituições era dedicada principalmente às temáticas relacionadas à física ou a tecnologia em seus mais diversos campos. Neste aspecto, apresentam características semelhantes em relação à organização dos conteúdos e a utilização de diversos aparatos para explicar os fenômenos físicos, que podem ser compreendidos mediante a utilização de instrumentos manipuláveis pelo público ou acervos que por si só, revelam e explicam o desenvolvimento tecnológico.

Como proceder com relação a uma exposição que lida com fenômenos vitais, com processos de saúde-doença e volta-se para a compreensão de questões de ordem global como as questões relacionadas ao meio ambiente e suas transformações?

Tínhamos como desafio “fazer com que nossa exposição imbuísse o público da idéia de que a vida é constituída de sistemas complexos, que sofrem múltiplas influências e estão em constante interação uns com os outros” (Gabriel e Teixeira; 1999). Para tal, pesquisamos em diversos tipos de instituições, voltadas para a difusão científica, elementos que consideramos fundamentais e que gostaríamos de ver presente em nossa mostra.

Admirar, observar, despertar a curiosidade, estabelecer relações, descobrir, questionar, experimentar, conhecer por meio de diferentes linguagens, trocar idéias com outros visitantes e equipe, eram algumas das ações que pretendíamos provocar nos visitantes. Assim, nossa exposição transformou-se num híbrido, que encontra aspectos da dinâmica dos centros de ciência, mas também abre espaço para apresentar exemplares das coleções da Fundação Oswaldo Cruz, os objetos que constituem parte do acervo museológico do Museu, as confecções cenográficas, pequenos animais vivos, além de contar com espaços privilegiados para oficinas e experimentos.

O encaminhamento de nosso trabalho na identificação da biodiversidade como eixo temático transversal surgiu a partir de nossas inquietações de como deveríamos proceder na elaboração do roteiro. Pretendíamos que os conteúdos da Biologia selecionados não ficassem restritos à compreensão dos conceitos, mas pudessem estabelecer pontes com questões relevantes do dia-a-dia, promovendo a discussão sobre a cidadania. Imaginamos a grande potencialidade de articular este tema com alguns assuntos apresentados em debates pela mídia como a clonagem e os alimentos transgênicos, entre outros. Outro argumento a favor da biodiversidade como temática central é que esta facilitaria uma abordagem que se caracterizasse pela multicausalidade e não pela linearidade dos problemas apresentados. Recorremos ainda aos campos da história e da saúde como eixos auxiliares.

Os temas transversais vem se constituindo como uma importante metodologia de trabalho no campo educacional, possibilitando que os conteúdos disciplinares abordados se relacionem com temáticas mais amplas e relevantes para a compreensão do mundo atual. Na educação formal, a introdução dos temas transversais através dos Parâmetros Curriculares Nacionais definidos pelo MEC permitiu, nos últimos anos, a ampliação dos debates acerca

desta nova orientação pedagógica e uma reflexão crítica sobre a relação da organização dos conteúdos curriculares com os objetivos educacionais.

No âmbito da educação não formal, no caso da nossa exposição, a adoção de um tema transversal se deu pela necessidade de selecionar e organizar os conteúdos a serem abordados. Além disso, o nosso não comprometimento com a estrutura de organização curricular formal nos permitiu uma maior liberdade de ação na configuração da exposição.

A Biodescoberta compreende três grandes setores que são subdivididos em nove módulos. O primeiro é composto por um rol de entrada, que apresenta as temáticas que serão tratadas no decorrer da exposição, e uma pequena sala (história da edificação). O segundo setor aborda a biodiversidade em três momentos: a biodiversidade no mundo, no Brasil e no Rio de Janeiro. O terceiro setor é dedicado aos temas que deram origem a biologia como disciplina, se dividindo nos seguintes módulos: *A Evolução das Espécies*; *Classificação*; *O Mundo Invisível*; *As Células*; *A Diversidade Humana*; *Reprodução*; e *Genética*.

Os módulos temáticos apresentados não possuem uma uniformidade de linguagens, isto é, a organização dos objetos, suportes e recursos educativos é orientada a partir do entendimento de que há múltiplos interesses e estilos de aprendizagens entre os visitantes. Assim, alguns módulos contêm jogos mecânicos, outros apresentam vídeos, muitos possuem hipertextos; há também painéis pintados, objetos em vitrines, animais vivos; outros possuem ainda área de atividade com lupas e microscópios, além de painéis com textos explicativos. Cada um das linguagens contém em si um conteúdo específico, mas ao mesmo tempo está inserida na temática do módulo. Procuramos elaborar uma concepção museográfica amigável, capaz de deixar os visitantes à vontade e descontraídos, prontos a interagirem com a exposição.

Outra importante referência foi a opção pela mediação humana. A proposta pedagógica do Museu da Vida está fundamentada numa abordagem construtivista interacionista baseada nos trabalhos de Piaget e Vygotsky, além de incorporar os estudos realizados por Paulo Freire. Os dois primeiros autores afirmam que o processo de desenvolvimento cognitivo, afetivo e moral, ocorre a partir de uma postura ativa do sujeito em interação com o meio. Por este viés de compreensão o conhecimento, como campo de estudo, não se vincula somente ao sujeito ou ao objeto, levando a teoria construtivista a centrar seu olhar sobre a relação entre os dois. Desta forma, pretende lidar com um sujeito ativo, que ao interagir com o meio ambiente promove um movimento de duplo sentido: constrói o mundo e é ao mesmo tempo modificado por este, construindo a si próprio.

Freire (1984a) lança um novo olhar sob a educação, tradicionalmente entendida apenas como transmissão de conteúdos por parte do educador. Propõe uma outra concepção da relação pedagógica, na qual o diálogo é parte essencial, pois acredita que o educador é também um aprendiz: aprende no cotidiano de sua práxis, junto a outros e de diferentes maneiras, descobrindo novas dimensões e possibilidades da realidade na vida. Neste sentido,

afirma que ninguém pode ser considerado definitivamente educado ou definitivamente formado. A educação torna-se um processo de formação mútua e permanente

Apostar na mediação humana é também considerar que o monitor/mediador assuma uma postura de agente facilitador diante das questões apresentadas. Sua atuação poderá voltar-se também como elemento deflagrador de indagações, para provocar curiosidade, levantar temas de interesse de grupos ou indivíduos, ou procurar como responder determinados assuntos junto com os visitantes.

Ao assentar a proposta pedagógica nestas bases, pretendemos oferecer ao público visitante condições para que este se relacione tanto com os objetos, suportes e recursos educacionais propostos como com o ambiente criado a partir de diferentes formas de interação, possibilitando alterações qualitativas no seu processo de desenvolvimento.

Como último tópico desta apresentação, gostaria de lembrar que a exposição não se encerra após o longo processo de concepção, desenvolvimento e produção, mas é a partir de sua inauguração que teremos a exposição em movimento. É a partir de sua abertura ao público que teremos outras cenas em ação: as visitas em família, os grupos escolares, a participação de crianças e adultos, pessoas leigas no assunto, curiosos e especialistas. Estes vários encontros do público com a exposição (o momento da recepção/interpretação) são fundamentais para a equipe de elaboração a fim de que possam avaliar a proposta.

Passo a palavra, então, para Paula Bonatto.

### **Referências Bibliográficas**

- DAVALLON, J. 1999. *L'Esposition à L'Ouvre – Stratégies de Communication et Médiation Symbolique*. France: L'Harmattan.
- FREIRE, P. 1984a. *Pedagogia do Oprimido* Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. 1994. Casa de Oswaldo Cruz. *Projeto de Criação do Espaço Museu da Vida*. Rio de Janeiro. mimeo.
- GABRIEL, C. G.; TEIXEIRA, L. A. 1999. Espaço Biodescoberta: uma exposição interativa em Biologia. *História, Ciência, Saúde – Maguinhos*. vol VI, num 2, p.377-393.
- GRUZMAN, C. 2003. *Educação e Comunicação no Museu de Ciências: uma proposta de avaliação qualitativa do Jogo do Labirinto no contexto da Exposição Chagas do Brasil* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ/NUTES.
- HOOPER-GREENHILL, E. 1998. *Los Museos e sus Visitantes*. Gijon, Asturias: Ediciones TREA.
- PIAGET, J. 1973. *Problemas de Psicologia Genética*. Rio de Janeiro: Forense Universtária.
- VIGOTSKY, L. S. 1987. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.

## **Estudo de caso: Museu da Vida**

### **“O Parque da Ciência - MV: promoção da saúde com a divulgação em ciências da vida”**

**Paula Bonatto**

O Parque da Ciência é um dos espaços de visitação do Museu da Vida, (Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro) preparado para o atendimento ao público com exposições de divulgação científica. Durante a semana atendemos principalmente á escolas e nos fins de semana o comparecimento que mais se destaca é dos grupos familiares e dos grupos organizados por associações e igrejas. Durante a semana os grupos permanecem em cada espaço pelo tempo determinado de uma hora e meia, e durante o tempo total da visita o visitante tem a chance de conhecer dois espaços temáticos, percorrendo o campus em um trenzinho.

Neste processo, o resultado da visita, do ponto de vista dos conteúdos apreendidos, é muito heterogêneo, ou seja, cada grupo ou cada visitante tem a chance de se ater a particularidades da exibição que mais lhe chamam a atenção. Mesmo a visita guiada por monitores apresenta equipamentos e experimentos variados a cada grupo, o que não garante um conteúdo homogêneo para todos os alunos de uma classe. Este é um dos pontos que abordamos com o professor, ou seja, que sua expectativa pedagógica deve se voltar mais para as oportunidades de experimentação do que para os conteúdos em si. Os conceitos abordados serão sempre os mesmos em cada espaço temático, tendo abordagens variadas, e mesmo redundantes para a construção de um mesmo conceito, o que difere bastante da prática de sala de aula.

Neste sentido o Parque da Ciência trabalha juntamente com o Centro de Educação do Museu da Vida procurando alertar o professor para as oportunidades de aprendizado que um espaço de educação não formal, como o museu, oferece. Muitas vezes o professor tem a expectativa de que todos os seus alunos tenham exatamente a mesma experiência ao visitar uma exposição. Isso dificilmente vai acontecer, por isso trabalhamos para adaptar as expectativas do professor à riqueza e diversidade de experiências que a experiência museal oferece. Muitas vezes o professor tem dificuldades para reconhecer que a visita tem uma dinâmica diferente da sala de aula. Em um espaço museal vamos lidar com o movimento de corpos e idéias que podem parecer desordenados, mas que vão se ordenar no processo cognitivo de cada pessoa, e esta é uma das características mais ricas do aprendizado não formal.

Apresentamos aqui um resumo das idéias e temas que orientam o Parque da Ciência do Museu da Vida Fiocruz, bem como algumas reflexões sobre as idéias pedagógicas que direcionam nossas atividades.

Ao chegar ao Parque, em nossa área externa, a primeira coisa que salta aos olhos é uma escultura gigante, modelo de uma célula animal. Esta ampliação de quatro milhões de vezes em relação à real, pode ser explorada por crianças e adultos através de escaladas entre as organelas feitas de concreto ou como um escorrega. No centro deste equipamento projetamos filmes que mostram imagens de células reais. A célula tem sido um tema recorrente quando se fala de vida e saúde. Um exemplo desta recorrência que acabo de citar é a exploração do mesmo conceito, que se dá tanto no espaço da Biodescoberta, apresentando variações sobre este tema. Enquanto na Biodescoberta observamos uma célula vegetal, sob o enfoque da biodiversidade e da reprodução, no Parque da Ciência apresentamos uma célula animal, sob o enfoque da importância das transformações de energia e da comunicação para a organização da vida. Estas intercessões entre temas reforçam a necessidade de enfoques multidisciplinares que contribuam para a promoção da saúde e para a compreensão da vida.

No Parque enfocamos a célula como unidade transformadora de energia, através de suas organelas especializadas, ou através das moléculas que processam informações, mostrando que a célula é uma entidade essencialmente comunicante. Através de nosso tema central que é a energia, chamamos a atenção para como esta energia se processa em nosso corpo. Mostramos que a energia luminosa é processada através de células sensíveis à luz que permitem nossa visão, bem como que gastamos energia na produção de pensamentos, ou para produzir os movimentos, com a utilização de nossos músculos. Estes são processos que começam no interior das células envolvendo usinas minúsculas de energia chamadas mitocôndrias. As projeções de vídeos e filmes no equipamento célula mostram diferenças entre o modelo e o que se observa na vida real. Assim sempre esclarecemos que o modelo não é a coisa em si, embora a ciência tenha se desenvolvido propondo modelos, que esclarecem aspectos a serem compreendidos, tanto no mundo macro, como no micro, e no nano (moléculas).

Alguns educadores argumentam que falar de células, ou oferecer um escorregador em forma de uma célula para crianças pequenas não apresenta o tema, pois uma criança pequena não está preparada para compreender representações de um mundo que não pode ver, como é o caso das dimensões microscópicas. Observamos que esta inserção no mundo infantil se dá primeiro pela inclusão de uma nova palavra em seu vocabulário: célula. Quando e como ela vai elaborar o significado deste termo realmente vai diferir de criança para criança, considerando as repercussões das novas palavras em seu universo de amigos, família e mesmo na escola. O contexto social tem um peso muito grande na valorização daquilo que se apreende como importante em um museu.

Uma característica das atividades em museus é a de introduzir reflexões e palavras do vocabulário científico para pessoas de todas as idades, muitas vezes adiantando processos de aprendizado que acontecem na escola formal. Parece-nos que esta liberdade para inverter a ordem acadêmica abre novas possibilidades cognitivas para os diversos tipos de público.

Outro exemplo desta estratégia pedagógica não formal pode ser exemplificada com o uso do o equipamento Tubo de Kundt. Este é um experimento muito interessante do ponto de vista experimental e do ponto de vista da construção da ciência., que estaria disponível a um aluno somente em uma boa escola de graduação em Física, ou em cursos de pós-graduação. No Tubo de Kundt se pode observar que sons produzem vibrações no ar, que estas vibrações apresentam padrões, os quais geraram o conceito de onda sonora. Estas vibrações podem ser sentidas pelo tato quando tocamos com os dedos na superfície do tubo. Crianças bem pequenas passam ótimos momentos neste equipamento e têm a chance de conversar sobre fenômenos observados no tubo, chegando à percepção de conceitos diferentes daqueles priorizados pelo pessoal do 3o. Grau. Assim, antes de observar o equipamento conversamos sobre a relação entre hipóteses e a observação do comportamento do som no Tubo de Kundt.. Estimulamos grupos infantis com falas como: \_ ”Quando eu ligar este equipamento um som vai entrar por este tubo cheio de bolinhas de isopor. O que você acha que vai acontecer?” As respostas que recebemos são do tipo: \_ “As bolinhas vão ficar azuis! Ou: \_ ” As bolinhas vão derreter”! Estas respostas, mostram as possibilidades da imaginação nas mentes curiosas destas crianças, pré requisito fundamental para se construir o mentes cheias de potencial para o raciocínio científico e abertas à percepção.

Para organizar melhor nosso pensamento apresentamos as **características básicas que diferenciam a experiência museal da educação formal**, tema bastante recorrente em nossos estudos sobre educação em museus.

**Nas escolas: conteúdo** programático já está fechado, com **tempos de estudo pré-determinados**, estimulando e priorizando **avaliações feitas pelos educadores**. Em **centros de ciências** (museus, parques ou salões de experimentos), a organização das atividades é marcada pela **interatividade** dando às pessoas a oportunidade de participação ativa através de **conteúdos explícitos, ocultos ou apenas sugeridos**. O **tempo** de visitação, diferente da sala de aula, é **determinado pelo visitante**, que vai explorar um assunto segundo seu interesse. **Na escola o raciocínio tende a ser convergente**, pois professores costumam ensinar com o objetivo de direcionar respostas para uma futura avaliação. **Nos museus de ciências o raciocínio tende a ser divergente**: uma coisa leva à outra, daí nossa dificuldade de avaliar, porque ao perceber algo novo a pessoa abre um leque de pensamentos e comparações entre objetos e idéias que estão relacionadas, o que tende a gerar novas dúvidas e perguntas, mais do que respostas e certezas. Na **experiência museal as avaliações são mais frequentemente feitas pelo visitante**, que além de se divertir deve tornar-se sensível aos temas apresentados durante a exposição.

Os Parques de Ciências no Mundo, em seu processo histórico, apresentam-se marcados pela diversidade de atividades ao ar livre ou em galpões criados principalmente a partir dos anos 60. Entre estes podemos citar o Exploratorium, nos Estados Unidos- um grande salão com experimentos diversificados, espaço que deu início á idéia de centros de ciências e parques. Na Índia o governo federal criou um programa de apoio ao ensino de ciências com base em 13 parques espalhados por todo o país, os quais deveriam atender às

escolas próximas. Estes Parques seriam núcleos de referência para experimentos e atividades, parte de um Projeto Nacional de Educação em Ciências. Países como o Brasil e Índia estão em vantagem quanto ao clima, que estimula o uso de áreas externas, acessíveis durante grande parte do ano. Por outro lado, temos intempéries como sol e chuva fortes, umidade permanente e um baixo investimento em manutenção, o que torna os equipamentos de parques muitas vezes indisponíveis ao público durante boa parte do ano.

Podemos citar alguns critérios que devem ser considerados para a criação de um Parque de Ciência: equipamentos devem necessitar poucas intervenções de manutenção e devem ser resistentes proporcionando segurança e conforto tanto para o visitante como para o mediador que oferece atendimento. Outro aspecto importante é a clareza de conceitos. É necessário que a pessoa que concebe um parque se pergunte: “o que queremos dizer com este equipamento? Que conceitos ele apresenta? Que requisitos são necessários para se abordar este conceito? Qual o investimento financeiro que esta construção exige? O que este investimento vai acrescentar na apresentação dos temas do espaço de visitação? Assim, para criarmos atividades e equipamentos para um Parque de ciência devemos ter clareza de objetivos, além de propiciar o lazer e a brincadeira sensibilizando para reflexões sobre princípios científicos.

É preciso ter consciência de que não pretendemos ensinar a Ciência num Parque de Ciência, e sim sensibilizar de uma forma muito especial e afetiva para alguns princípios, o que estimulará a busca por informações, fatos, aspectos históricos, imagens, filmes. Esta sensibilização é que virá a propiciar possibilidades de um verdadeiro aprendizado e gosto pela ciência.

A tradição dos Parques de Ciência mostra que é mais fácil trabalhar com princípios da Física clássica, porque propiciam a construção de experimentos de observação imediata, como o levantar pesos com o uso de alavancas, ou através da construção de equipamentos que têm como característica poder estar funcionando a qualquer momento. Já para princípios mais abstratos como os ligados ao mundo das moléculas, onde a física, química e biologia apresentam interfaces diversas, as situações experimentais são mais complexas. Isto torna a abordagem lúdica mais difícil e exige mais tempo e reflexão para esta elaboração no sentido de se evitar a transmissão de conceitos errôneos.

**O Parque da Ciência do Museu da Vida tem como missão principal a promoção da saúde abordando o tema organização da vida com ênfase em energia e comunicação.** Nossa estratégia principal é apresentar as interfaces entre as ciências, mostrando que todas as disciplinas contribuem para a compreensão do funcionamento de sistemas vivos. Nosso desafio é apresentar estas idéias de forma que crianças e adultos possam se divertir, despertando a percepção para novos aprendizados. Outro desafio é estabelecer relações com a saúde, pois estamos trabalhando com a idéia de prevenção em saúde, missão de nossa instituição –Fundação Oswaldo Cruz. Esta missão está ligada às possibilidades de compreensão de como a vida está organizada e como manter esta organização antes de se

chegar à doença. Algumas perguntas-chave nos orientam neste processo: o que é estar vivo? O que é estar bem? Como funcionam meu corpo, o cérebro, como acontecem nossa percepção, visão, audição, fala...O que é fundamental para estarmos vivos? Por isso estamos trabalhando com as idéias em torno do conceito de energia, suas transformações e codificações que permitem transportar-se como informação bioquímica, mantendo-nos vivos.

Com este enfoque, buscamos abordar conceitos relativos ao mundo nanoscópico, ou seja das moléculas, conhecendo suas formas e comportamentos, como o DNA, as vitaminas, as enzimas, gorduras, o papel dos principais metais em nosso organismo, como o Ferro em nosso sangue. A tradução destas idéias para cada tipo de visitante se dá de formas diversas. Dentre nossos visitantes temos a oportunidade de atender á universitários, estudantes de cursos de especialização, grupos de pesquisadores da própria Fiocruz. As possibilidades de reflexão em torno dos temas são muito variadas, variando também a profundidade junto a cada grupo de visitantes segundo seus objetivos. Nossa equipe trabalha de forma permanente para entender cada vez melhor nossos temas e criar formas lúdicas de explorá-lo. As discussões entre a equipe são importantes para que todos compartilhem suas visões bem como suas experiências junto ao público.

As diretrizes pedagógicas que nortearam o trabalho de concepção do Parque seguem a linha de discussão do Centro de Educação do Museu da Vida. Privilegiamos o **enfoque histórico** sempre que possível através de personagens, fatos ou objetos históricos que ilustram os conceitos. A **multidisciplinaridade** está presente tanto na exibição da área externa, quanto na área interna, embora na última estejam destacados os conceitos da área da biologia ligados ao mundo microscópico. A **interatividade** deve estar sempre presente, não apenas a partir de propostas de educação ativa como também através de desequilíbrios e acomodações cognitivas que certos equipamentos de observação sugerem.

O Museu da Vida como um todo fez a opção pela mediação humana no ambiente das exposições e trabalhamos todos os aspectos já citados na preparação de nossos mediadores. Estes podem ser profissionais de diversas áreas como física, biologia, química, história, pedagogia, comunicação, artes plásticas, alunos de ensino médio e universitário. Nossa orientação para os mediadores da exposição é que conversem com os visitantes, estabelecendo contato e facilitando a fala e a expressão do visitante. Estamos assim estimulando a expressão oral sobre o que estão vendo ou oferecendo a escuta sobre suas explicações para certos fenômenos. Saber o que o visitante pensa sobre cada conceito, facilita o estímulo à interatividade, ampliando a relação que não se limita aos objetos da exposição propiciando encontro entre os visitantes e a oportunidade de conversarem entre si.

As inspirações teóricas para estas ações pedagógicas estão voltadas para o universo da educação não formal, buscando a compreensão de como se dá o aprendizado e de como promover a interatividade. Isto buscamos em autores como:



Jean Piaget: “cada novo conhecimento contém um processo de assimilação a estruturas anteriores”, assim, a percepção de cada visita soma-se às experiências vividas na história de cada visitante, que devem ser consideradas no processo do despertar para novos conhecimentos.

Vygotsky: “...alguns processos mentais não podem desenvolver-se fora das formas apropriadas de vida social” Este pensamento mostra a importância de se considerar o universo social de origem dos grupos de visitantes e mesmo de se promover a interação entre eles.

Paulo Freire: ...“ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens educam-se entre si mediados pelo mundo.”, o que nos chama a atenção para a complexidade da construção coletiva do conhecimento.

Em síntese estes conhecimentos servem de suporte para a construção de processos de “alfabetização em Ciências da Vida”. Este, assunto tem sido abordado com mais facilidade através de exposições clássicas, privilegiando a mídia escrita, painéis e imagens, mas, como criar experimentos **interativos** para estes princípios?

Para sistematizarmos nossa experiência selecionamos conceitos que devem estar presentes ao apresentarmos a organização da vida em uma exposição:

Conceitos relativos **ao mundo dos tamanhos**: dimensões , proporções;

Conceitos relativos ao **mundo das moléculas**: aminoácidos, proteínas, açúcares, DNA, vírus. Todas estas entidades moleculares comportam-se como informações, ou leitores de informações em nosso corpo, exercendo processos de transformação de energia e de comunicação. Para estarmos com saúde, funcionando bem, nosso corpo deve ter uma comunicação interna muito grande, essa comunicação se dá através das moléculas, das transformações químicas que ocorrem no interior da célula, enquanto unidade fisiológica.

Conceitos relativos à **célula**: é preciso saber que existem vários tipos de célula e que cada tipo desenvolve atividades específicas. É importante conhecer as bactérias, enquanto células mais antigas em termos da origem do nosso planeta, os protozoários , que também são seres unicelulares, conhecer as transformações que as células podem sofrer, saber quais são os processos de organização dentro de uma célula. É interessante saber que animais unicelulares podem formar colônias, e que estas podem estar ligadas às origens dos tecidos do nosso corpo que se transformam em órgãos com funções diferenciadas.

Conceitos relativos aos **ambientes de organização da vida**: água, sangue, mar, líquidos do ambiente celular, e ainda os **processos** vivenciados por tudo o que é vivo: **nascimento, respiração, comunicação, alimentação, locomoção, crescimento,**

**reprodução transformação e estocagem de energia, respiração, fermentação, fotossíntese, quimiossíntese e morte.**

È preciso contemplar o **tempo** e como este aparece na organização da vida em seus ciclos, os ritmos. È preciso incluir conceitos como **dosagens, reações** e também as **condições ambientais** que determinam o estar bem. O **pH, temperatura, pressão** são variáveis importantes para conhecermos nossas relações com o ambiente.

Como falar destes assuntos para crianças? As estórias infantis são uma ótima linguagem para traduzir conceitos aparentemente complexos. Na estória “A Bela e a Fera”, há um momento em que a fera se transforma em um príncipe bonito. Ao citar o mundo dos contos podemos dizer que as transformações não acontecem apenas nos contos de fadas, a vida se transforma o tempo todo, a vida é uma sucessão de transformações. E se pudéssemos mesmo ver o movimento molecular no interior do corpo da Fera ao se transformar neste príncipe, veríamos muitas transformações químicas acontecendo. Um dos desafios para se aprofundar a compreensão dos processos de organização da vida é popularizar princípios da química, conhecimento que tem sido, infelizmente, o trauma dos estudantes brasileiros.

Todos estes referenciais se apresentam unidos pelos **temas que orientam nosso trabalho no Parque da Ciência, ou sejam: a energia, comunicação e organização da vida**. Deveríamos citar ainda outros equipamentos clássicos de Parques de Ciências, através dos quais apresentamos a energia e suas transformações: a Praça Solar onde brincamos com a luz do sol, enquanto fonte de energia luminosa e de calor, ou o Pedalando Ondas, abordando o conceito de ondas e suas diversas formas de viajar pelos materiais e moléculas. Mostramos que as formas parabólicas, calculadas matematicamente para o manejo de ondas, são aperfeiçoamentos dos pavilhões auditivos existentes em várias espécies de animais, inclusive o homem.

Outro conceito interessante e simples que abordamos é o de **vibração**, presente de forma redundante em equipamentos como tubos sonoros, em cordas elásticas, em modelos de moléculas, em vasos sonoros. Painéis com imagens grandes e coloridas, sem palavras são estratégias que escolhemos para trazer exemplos da natureza e das tecnologias. Por exemplo, no equipamento “Vasos sonoros” mostramos imagens das caixas de ressonância que existem na garganta dos macacos Bugios, típicos das matas brasileiras. As caixas de ressonâncias são também estratégias de diversas espécies de sapos que inflam suas gargantas para amplificar o som de seu coaxar. Este conceito também é usado na confecção de um “berimbau” instrumento de corda e acústico, presente no painel ilustrado. As legendas explicativas destes painéis ficam separadas, em tamanho menor para dar a chance ao visitante de observar e pensar sobre aquelas imagens no contexto de seu próprio universo cognitivo.

No Jardim dos códigos apresentamos em totens de pedra, diversos códigos elaborados pelas diversas culturas da humanidade, desde os desenhos encontrados nas cavernas até o código ASCII que é o código dos computadores. Estas idéias servem de ponte

para chegarmos a explorar o código genético e o conceito de DNA enquanto um código da vida.

Em nossa área interna oferecemos atividades sobre os mesmos temas, com enfoque na microbiologia. Para isto construímos uma Câmara Escura, um Salão de Jogos e Experimentos e a Sala da Comunicação, contendo computadores e multimídias. No Salão de Jogos prestamos homenagem a Pasteur, cientista que teve uma influência muito grande na vida de Oswaldo Cruz, tendo sido uma das primeiras pessoas a ver os microorganismos como seres transformadores de energia, aprendendo que podia cultivá-los e observar suas atividades.

Entre nossos modelos tridimensionais, criamos um “móvil” gigante em parceria com os cientistas da Fiocruz e da UFRJ. O processo criativo para este equipamento foi um pouco difícil. Nossa proposta foi mostrar proporções de tamanho entre duas células de sangue, o glóbulo vermelho, glóbulo branco, e algumas bactérias e vírus mais conhecidos por causarem doenças. Estes elementos estão pendurados no espaço aéreo do salão de jogos, sendo o glóbulo vermelho uma grande almofada onde se pode deitar e observar os demais elementos. O principal detalhe é que estes elementos estão em proporções microscópicas reais, característica que os livros didáticos dificilmente conseguem mostrar. É importante notar que o tamanho é um dos critérios utilizados por microbiologistas para identificar estes seres. Para saber mais, sugerimos a consulta a um terminal de computador que contém imagens dos elementos do móvil. O computador funciona como uma espécie de etiqueta eletrônica, que permite um caráter mais artístico na exibição, com poucas interferências diretas de textos curtos, como: “Quer saber mais? Consulte um computador!”

Uma das dificuldades que tivemos com cientistas, foi que alguns se negaram a fazer modelos de microrganismos coloridos, o que foi considerado por eles um erro inaceitável, pois microrganismos são incolores. Procuramos então um virologista, Professor Maulory Curié Cabral (UFRJ), que já fazia modelos coloridos com seus alunos utilizando palitos de picolé e materiais caseiros, sendo também um apaixonado por Pasteur. Durante a reflexão com este professor avançamos em questões práticas, lembrando que cientistas, quando vão observar uma lâmina ao microscópio utilizam corantes que permitem a visualização, então o cientista também colore o microorganismo. Passamos então a buscar para nossos modelos as cores dos corantes do laboratório, sem restringir toda a exposição á estas cores. Chegamos à conclusão de seria interessante que estes pensamentos fossem compartilhados com o público através de placas informativas: “Os modelos de microorganismo mostrados nesse espaço foram coloridos para que você possa ver mais detalhes. Os cientistas usam corantes nas células para observá-las melhor ao microscópio.”

É importante observar que existem muitas barreiras que dificultam a divulgação científica, caracterizando uma espécie de resistência da parte de especialistas a se popularizar certos conhecimentos. A atitude do divulgador deve ser de contornar essas barreiras, transformando especialistas em parceiros, contemplando suas idéias, desenvolvendo técnicas

de transmitir cada conceito da forma mais correta possível, embora a popularização nunca chegue a ser tão objetiva como a comunicação de um especialista em linguagem técnica. O mais importante é que estamos construindo uma linguagem e disponibilizando imagens e informações para um público que normalmente não teria acesso exatamente porque grande parte das informações permanecem no universo dos especialistas. No móbil de elementos do sangue transformamos em esculturas algumas visões que são do universo da microscopia e eletrônica, as quais exigem condições muito especiais para serem visualizadas. Superamos então a limitação de ter que mostrar bactérias como “monstrinhos com bocas enormes e dentes grandes” por não saber como elas são. Modelando imagens de microscopia eletrônica mostramos que bactérias e vírus têm tamanho, têm forma, têm características de textura...

Pergunta : Além do modelo vocês trabalham com alguma imagem real ?

Paula responde - Trabalhamos sempre que possível com imagens reais, procuramos mostrar as imagens que serviram de base para a construção daquele modelo, através de impressões ou em telas de computadores. Para citar nosso acervo que utiliza fotos ou imagens, temos jogos dispostos em painéis que podem ser rotativos ou simples bases metálicas para a montagem de quebra-cabeças. Estas imagens são comparadas com as visões obtidas nas atividades de microscopia. Em um mesmo painel posso jogar “O Todo e as Partes”- jogo que é um ensaio para se olhar ao microscópio, observando as mesmas coisas em aumentos diferentes; ou outro jogo, o “Micrografias”, que é um jogo da memória simples com micrografias que são fotos de microscopia eletrônica, Um grande painel apresenta situações de transformação de energia, através de placas rotativas onde certas imagens, como o braço de um trabalhador, podem ser vistas em versão microscópica de tecidos da pele, músculos e sangue.

Obrigada pela oportunidade, nosso telefone de contato é 3865-2137, e o e-mail para correspondência é bonatto@fiocruz.br.

### Referências bibliográficas

BONATTO, M.P. *Parque da Ciência, Fiocruz: onde a saúde é o tema*. in Educação para a Ciência. Curso para treinamento em Centros e Museus de Ciência . CRESTANA, S. Hamburger, E.W. Silva D.M. orgs. Editora Livraria da Física Ltda. São Paulo- 2002. Págs 337-340.

*Parque da Ciência Fiocruz: Construindo a multidisciplinaridade para alfabetizar em ciências da vida*. in Implantação de Centros e museus de Ciência/ Implementation of Science Centers and Museums. Guimarães, V., Silva, G.A.orgs. Universidade Federal do Rio de Janeiro- RJ- Brasil- 2002, Cap. 3 , Págs. 137-150. (inclui versão em inglês).

LURIA A.R.. *Desenvolvimento Cognitivo*, Editora Ícone- 1990- São Paulo

PIAGET J. *Biologia e conhecimento*; Coleção Psicologia da Inteligência, Vozes, Petrópolis-1973

FREIRE, P. *Ação Cultural para a Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.



**“ARTE, MUSEU, EXPOSIÇÕES: O PROBLEMA DA  
CULTURALIZAÇÃO DA ARTE MODERNA E  
CONTEMPORÂNEA”  
*Vera Beatriz Siqueira***

## Nota Biográfica

### Palestrante

**Vera Beatriz Siqueira**, historiadora da arte, doutora em História pela UFRJ/IFCS, atuou como curadora de várias exposições, tendo trabalhado no Paço Imperial, nos Museus Castro Maya (Iphan) e no Departamento Cultural da UERJ. É autora dos livros *Milton Dacosta* (Silvia Roesler, 2005) e *Burle Marx* (Cosac & Naify, 2001), além de ter publicado diversos ensaios e artigos em periódicos, catálogos e livros, dentre os quais destacam-se *Coleção Brasileira - Fundação Estudar* (Via Imprensa, 2006), *Lúcio Costa: um modo de ser moderno* (Cosac & Naify, 2004), *Ivan Serpa* (Silvia Roesler, 2003), *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro* (Rede Sirius/UERJ, 2003), *Oswaldo Goeldi* (Silvia Roesler/The Axis, 2002), *Brazil 2001* (Universidade de Massachusetts Dartmouth, 2001), *Mécènes et collectionneurs* (Paris, CTHS, 1999). É membro do Conselho Editorial da *Revista Concinnitas*, do Instituto de Artes da UERJ, onde é professora de história da arte e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes.

### Arte, museus, exposições: crítica e acomodação

No início de 2004, os artistas Ilya e Emilia Kabakov apresentaram, nos Estados Unidos, a instalação *O Museu Vazio*, na qual mostravam uma sala vazia, rigorosamente arrumada e iluminada como se houvesse alguma coisa exposta. Ao espectador cabia percorrer aqueles espaços esvaziados, sentar nos cômodos sofás e apreciar as manchas de luz produzidas nas paredes como um espetáculo em si. Não é nenhuma novidade um artista contemporâneo elaborar discursos irônicos ou críticos com relação às instituições museológicas. Desde os anos 1960 e 70, os artistas plásticos vêm, sistematicamente, empreendendo variadas críticas aos museus e galerias, mostrando o quanto os novos problemas da arte literalmente não cabiam naquelas tradicionais instituições culturais.

A própria instalação – obra hoje tão pacificamente acomodada em nossas instituições artísticas – surge como um questionamento dos limites dos museus e salas de exposição. Sua origem associa-se aos trabalhos feitos para sítios específicos, notadamente exteriores. Toneladas de asfalto derramado do alto de um monte, um píer construído num lago, montanhas de terra cortadas, centenas de hastes de metal espetadas em campo aberto – nada disso poderia caber numa sala fechada (é claro que outras formas de institucionalização foram criadas, mas a exigência de contato direto com a natureza postulada por esses trabalhos continua desafiando os limites físicos dos museus). As obras de land-art recusavam, antes de tudo, o dado circunscrito e artificial de uma sala de exposição, que mantinha em campos rigorosamente distintos a experiência estética e a vida.

Outras formas de transgredir esse limite entre arte e vida também contribuíram para lançar os museus no desafio de uma autocrítica, tais como a body-art, a arte minimal ou conceitual e as performances. Em 1958, Yves Klein realiza uma de suas obras mais polêmicas: a performance *O Vazio*. Esvazia uma galeria parisiense, pinta suas paredes de branco e a janela-vitrine de azul, impedindo a visão exterior. Alguns visitantes chegam a chamar a polícia, sentindo-se enganado por pagar ingresso para ver uma galeria vazia. Àqueles que ali permanecem é servido um drinque azul, encomendado especialmente ao famoso bar *La Coupole* e, no dia seguinte, todos os que beberam expelem urina azul. Klein levantava importantes questões sobre o estatuto da arte: onde situar o trabalho artístico? Como exibi-lo?

Uma década mais tarde, a famosa exposição *When attitudes become form* (Quando atitudes viram forma), de 1969, apontava a seu modo para esse problema da exponibilidade dessas novas formas, cuja apresentação era, no mínimo, ambígua, já que a exibição do resultado final das *attitudes* ou processos que o geraram era, a um só tempo, necessária e insuficiente. A sala de exposição já não mais guardava a possibilidade de ser o espaço ideal de sua fruição.



As críticas anteriormente feitas aos museus e galerias haviam mantido como pressuposição a sua característica central: ser um espaço autônomo de fruição estética, culturalmente responsável pelo oferecimento da possibilidade de se experimentar a arte em sua autonomia; portanto, nitidamente distinto dos demais espaços da cidade. O mictório de Duchamp ou as caixas de sabão em pó de Andy Warhol, é claro, não deixavam de fornecer muitos problemas para os museus e galerias. Mas o ceticismo dadaísta ou o cinismo pop olhavam para as tradicionais instituições artísticas com boa dose de complacência. E, de certa forma, pressupunham a sua existência para o funcionamento do discurso crítico de suas obras. Afinal, um mictório de cabeça para baixo ou a pilha de Brillo Boxes só faziam sentido como objetos artísticos enquanto aparecessem no contexto dos museus. Sem o que, perderiam-se no mundo de objetos comuns e imagens cotidianas.

Muitos anos antes, na virada do século XIX para o XX, Manet já havia, a seu modo, ironizado os museus, ao mostrar, com a sua polêmica *Olympia*, o quanto aquele espaço cultural estava próximo – por sua frequência e função – de outro célebre espaço cultural moderno: o bordel. Negando cada uma das antigas convenções da pintura do nu feminino, Manet nos faz olhar para a sua *Vênus-prostituta* como um “voyeur”, um cliente que se aproxima desse corpo autônomo: puro sexo ou pura arte. Vamos aos museus experimentar o prazer autônomo da arte, tal como nos dirigimos ao bordel para o puro deleite sexual. Embora desencantada e necessariamente ambígua, a visão de Manet reforça as qualidades culturais dos museus. Afinal, ainda era lá, e só lá, que a sua *Olympia* poderia ser consumida em sua absoluta autonomia – corpo da arte.

A crítica dos Kabakov, entretanto, parece falar de outro aspecto do problema. Questiona a maneira como o espaço museal tradicionalmente se afirma por uma certa invisibilidade. Os artistas nos obrigam a ver exatamente aquilo que, por hábito cultural, somos treinados a retirar do campo da visão. As paredes deixam de ser meros suportes para quadros. As luzes perdem seu sentido original de nos oferecer a luminosidade adequada para apreciarmos as obras. Os sofás não acomodam o nosso cansaço ou a nossa vontade de contemplar mais demoradamente alguma pintura em especial. Que espécie de lugar ou de não-lugar seria, então, o museu? Sua simples existência poderia significar alguma coisa? Pergunta que não parece menor diante da força cultural que alguns museus vêm manifestando, transformando-se até em marcas de grande sucesso, em espetáculos que chegam a dispensar a qualidade das mostras realizadas.

Os artistas russos levantam um problema cultural de peso e tentam, ainda que com elevada dose de nostalgia, inverter a direção do atual processo de culturalização da arte: querem mostrar que são os museus que dependem das obras e não o contrário. Outro artista contemporâneo, o refugiado polonês, Krzysztof Wodiczko, transforma a fachada do Hirshhorn Museum de Washington durante a campanha presidencial americana de 1988. Por meio de projeções de imagens, converte o museu num candidato falando num palanque de comício, aproximando o tom retórico dos discursos político e cultural. Em ambos os casos,

promessas vagas de inclusão de modelos não-ocidentais e não-totalitários oscilam entre as metáforas mais banais da violência e da esperança.

Mensagem que volta a aparecer na obra do grupo feminista americano Guerrilla Girls que, vestindo máscaras de gorila, divulgavam a causa da discriminação feminina na arte dos Estados Unidos, como no outdoor em que associavam a tradicional pose da Grande Odalisca de Ingres ao papel inferior ocupado pelas mulheres nas instituições artísticas. O que está em jogo é o próprio caráter vazio e altamente ideológico da autoridade da instituição museológica que, na contemporaneidade, afirma-se como fonte privilegiada para a definição do que é ou do que não é Arte.

A ponto de alguns teóricos de peso, como o filósofo Arthur Danto, terem decretado, diante da crise (ou da morte) dos objetos artísticos, a primazia do discurso institucional. Segundo Danto, se não há mais limite teórico ou objetivo para a experiência artística – se tudo pode vir a ser Arte, afinal de contas – como poderemos sustentar esse conceito tão alargado? Cabe aos artistas, curadores, marchands e diretores de museus afirmar o que pode ser arrolado como resposta para a questão lançada no início do século por Marcel Duchamp e seus ready-mades: isto é Arte? Ao público em geral fica a tarefa bem menos complexa de acompanhar os movimentos e os artistas já escolhidos por esses profissionais da cultura. Com isso, perde-se aquela que foi, desde Kant pelo menos, a faculdade central para a apreciação estética: o juízo de gosto.

Para Kant, o juízo do belo na arte era central, pois modificava a natureza do objeto artístico. Este havia sido criado com a única finalidade de ser julgado esteticamente. Dizer de outro objeto qualquer que ele era belo ou feio não alterava a sua substância, marcada por outras finalidades. Mas a Arte, essa finalidade sem fim, só pode existir por meio do julgamento estético, capaz de afirmar a sua natureza. Retirar do espectador das obras de arte a tarefa do juízo não é pouca coisa. É certo que, desde Duchamp, ficamos numa situação mais complicada, pois o juízo já não pode contar apenas com as tradicionais categorias da beleza. Seus objetos, como a roda de bicicleta ou o porta-garrafa, eram rigorosamente escolhidos pelo artista por sua irônica “indiferença estética”. Dizer que são feios ou bonitos pouco significa. Mas precisamos ainda julgá-los enquanto Arte. É isso que nos diz o crítico Thierry de Duve, que propõe uma nova forma de juízo kantiano depois de Duchamp: o resultado de nosso julgamento estético não é o atributo da beleza, e sim a própria qualidade de Arte. Ou seja: aquilo que julgamos, a partir de então, é se o objeto é ou não é Arte (e não mais se é ou não é belo).

Nessa substituição, a tarefa crítica se complica, mas não pode ser eliminada do contato singular de cada indivíduo com cada obra. Os museus só podem assumir a liderança nesse processo de definição dos limites conceituais da Arte se ancorarem a sua nova autoridade na mais absurda pressuposição da incapacidade crítica do público e de sua interdição. E, assim, sua autoridade torna-se uma espécie de farsa, tão vazia quanto os discursos políticos de campanha, as salas da instalação de Kabakov ou mesmo o buraco

deixado pela Mona Lisa ao ser roubada do Louvre em 1911, diante do qual uma fila de espectadores experimentavam o choque de ver o assalto à mais famosa das obras de arte.

Os museus sempre foram, desde o seu nascimento, um problema para a arte. O próprio aparecimento dessas instituições artísticas advertia sobre uma falha cultural importante. Se, por um lado, apontava para a construção da idéia de patrimônio cultural de uma nação – dando novo sentido às antigas coleções reais ou privadas –, por outro, indicava a necessidade de criação de um espaço institucional específico, capaz de abrigar a experiência autonomizada da fruição estética, culturalmente insituável. Não apenas aquela arte mais recente, criada como ato poético, em contraste vigoroso com a cultura (com o quadro de valores partilhados por um certo grupo), mas também as obras-primas de todos os tempos, que agora eram percebidas de forma independente do contexto de sua realização.

Todos sabemos que grande parte das coleções dos principais museus europeus teve sua origem nos saques coloniais ou nas campanhas militares como a de Napoleão, que contava com o respeitado pintor acadêmico Gros para indicar que obras deveriam ser levadas para o futuro Museu do Louvre. Também não é nenhuma novidade o fato dos museus e colecionadores americanos terem se aproveitado de seu poderio econômico para, durante e após as guerras mundiais que abalaram a Europa, adquirirem peças importantes para seus acervos. Mas não devemos ver isto como um pecado original a ser expurgado. Devemos, isto sim, enfrentar que a questão da descontextualização e do deslocamento de significados sempre foi intrínseca aos museus.

Retirar uma escultura do centro de uma praça e levá-la para uma sala de exposição não envolvia apenas o gesto negativo do saque, mas igualmente a elevação desse objeto à categoria autônoma da Arte. Os museus contribuem, dessa forma, para a construção da noção de arte absoluta, que deve ser experimentada em sua integral singularidade, independente dos quadros de significação que a originaram. Só assim podem converter os objetos de outras culturas e outros tempos em patrimônio cultural universal. Foi exatamente sobre esse dado destruidor dos museus e coleções que incidiu a famosa instalação do artista Marcel Broodthaers, originalmente montada para a Documenta de Cassel de 1968, *Museu de Arte Moderna: Departamento das Águias*.

Ao reunir, sob o tema simultaneamente vago e objetivo das “águias”, uma série desconexa de objetos das mais variadas procedências, todos cercados dos recursos característicos da linguagem das exposições (bases, molduras, vitrines, etiquetas, iluminação, sinalização etc.), o artista mostrou que tudo pode ser musealizado. A lógica das relações está muito menos na sua coerência interna do que no caráter científico e pretensamente objetivo do discurso museológico. Ou seja: a linguagem expositiva, em sua formidável arbitrariedade, é capaz de reunir objetos que possuíam referências mais ou menos explícitas à águia (fato que jamais poderia, por si só, justificar uma relação real entre eles, até pela diversidade de significados que esse assunto teria em cada um deles), e nos convencer desses elos – absolutamente ficcionais – apenas por sua própria apresentação.

Nessa farsa deliberada, o museu expõe a sua faceta destruidora. Tudo é convertido em signo de seu discurso particular que, este sim, afirma-se em toda sua vacuidade. Abaixo de várias de suas águias, rigorosamente numeradas e catalogadas, uma etiqueta nos afirma, em vários idiomas, que aquele objeto não é uma obra de arte. Após a experiência de visitar o Departamento das Águias de Broodthaers, não sobra muita coisa. Qual o sentido, então, das exposições? Por que insistimos, cada vez mais, na sua relevância, inclusive didática? Para que enchamos as mostras de textos, etiquetas explicativas, *listeners*, vídeos, e todo um aparato discursivo se este é, em última instância, a afirmação de um vazio? Quando toda e qualquer tentativa de recontextualizar o objeto ali apresentado só pode se afirmar como farsa?

Isso nos lança num problema cultural central para a contemporaneidade, que atinge não apenas os museus de arte, mas os museus em geral. Estes se acostumaram a retirar das experiências artísticas mais recentes elementos que se converteram em receitas de sucesso fácil. A arte contemporânea, preocupada com uma relação mais imediata e íntima com o espectador, valorizou obras nas quais fosse exigida uma participação mais ativa. É claro que a própria requisição do juízo já impunha, desde sempre, a necessidade de participação ativa do espectador. Sem ele, não havia obra. Mas o problema de uma relação mais direta, na qual o público devia tocar na obra, vesti-la, entrar nela, entre outras experiências sensíveis, não era, em sua origem, uma questão meramente de conquista facilitada de um público resistente. Ao contrário, se o público, especialmente no Brasil, já resistia às conquistas pictóricas modernas, não foi sem assombro que se viu (e ainda se vê) obrigado a interagir de forma direta com os mais “estranhos” objetos artísticos.

O problema dos Parangolés de Hélio Oiticica, por exemplo, dizia respeito a uma determinada concepção política do fenômeno artístico, fundamentando-se numa postura crítica diante das limitações da própria vertente construtiva a qual se vinculou (seu arraigado formalismo e racionalidade linear) e dentro do campo cultural. A participação do espectador juntava-se ao antiformalismo dos Parangolés para construir a utopia de uma cultura organizada de forma ativa e existencial (de certa forma, até anárquica) por cada um de nós, na qual negava-se a autoridade das próprias instituições.

Certamente não foi gratuito o fato da diretoria do MAM carioca ter proibido a entrada dos passistas da Mangueira, vestidos com Parangolés, no recinto do museu durante a inauguração da mostra Opinião 65. Ainda hoje, a exibição dessas obras nos museus se faz de maneira sempre ambígua. Na maioria das vezes, opta-se por réplicas que podem ser vestidas pelos espectadores, já que a exibição pura e simples das peças penduradas pareceria insignificante. Entretanto, aqueles poucos que se dispõem a vesti-los, não encontram no museu um clima propício para dançar ou apenas circular com aquelas roupas coloridas. Apesar de, atualmente, os museus estarem razoavelmente preparados para uma participação mais ativa e dinâmica do seu público, os Parangolés – essas obras que já se tornaram clássicos da arte brasileira – ainda sofrem alguma ordem de interdição ou constrangimento no espaço museal.

Na realidade, o caráter insolúvel do dilema proposto pelos Parangolés só revela a lucidez do problema institucional enfrentado por Oiticica. O que os leva, ainda hoje, a preservar um alto grau de crítica cultural. Sua adequação aos espaços expositivos jamais será pacífica. O que já não podemos dizer de outras obras de arte que foram rapidamente absorvidas pelas instituições, perdendo boa dose de sua negatividade crítica, para usar uma expressão de Adorno. Na contemporaneidade, os museus mostraram-se muito mais vorazes do se podia imaginar. Toda novidade acabou se tornando bem-vinda. No antigo altar clássico dos museus – imortalizado na pintura de Ingres para o teto do Louvre, *Apoteose de Homero*, reunindo os gregos e seus seletos herdeiros, como Rafael, Michelangelo, Racine, Shakespeare e Poussin – quase todos podem subir.

Enfim, a questão da participação ativa do espectador há muito deixou de ser um problema específico da ampliação fenomênica da Arte. Da mesma forma, outros problemas ligados ao experimentalismo da linguagem plástica foram convertidos em temas centrais para uma nova museografia. As instalações, por exemplo, contribuíram para a valorização da forma de construção dos ambientes expositivos, dando origem à voga das ambientações – fato reforçado recentemente pelas vídeo-instalações e sua ênfase nos “ambientes imersivos”. É certo que esta é uma via de mão dupla e que, da mesma forma, muitos artistas passaram a conceber suas obras dentro desse discurso institucional. Mas estamos aqui falando dos museus. Estes, fossem museus de arte ou não, passaram recentemente a incorporar algumas dessas questões advindas do campo da arte para a edificação de sua nova imagem.

Hoje, todos esses recursos adotados – ambientações, computadores, jogos, atividades criativas, ateliês, oficinas, visitas guiadas, vídeos etc. – são quase obrigatórios quando se fala numa exposição de curta ou longa duração. Tudo transposto para a linguagem do espetáculo. Assim, as próprias instituições museológicas, saturadas, viram uma saída para a sua crise: apresentar a si mesmas como objeto artístico contemporâneo, atraindo as massas urbanas pelo encantamento e pelo fetiche. Mas há grandes riscos nisso tudo. No caso dos museus de arte o risco é claro, já que, como disse o crítico Paulo Sérgio Duarte, o culto à fantasia liberada do curador traz sempre como correlato o “sacrifício da arte”.

De maneira geral, os museus – independentemente de seus acervos e objetivos – submetem-se à necessidade de adoção de recortes temáticos insólitos (ou francamente perniciosos) e uma linguagem visualmente espetacular. Muitas vezes justificada pela percepção da atitude conservadora dos museus tradicionais e pela recusa do que seria identificado como seu sintoma mais negativo: a sacralização dos objetos. A partir daí, todo um discurso teórico foi formulado no sentido de destacar a interatividade com o visitante. Assisti há muitos anos atrás uma comunicação sobre padrões de interação e aprendizagem numa exposição científica, apresentada por profissionais do Museu de Astronomia, na qual fazia-se um alerta fundamental contra a crença ingênua na idéia de participação do visitante. Uma série de entrevistas realizadas com o público algum tempo depois de sua visita a uma mostra interativa apresentava dados muito curiosos: os visitantes lembravam-se dos aparatos

interativos, descrevendo com acuidade o seu funcionamento, mas poucos associaram os mecanismos com os conteúdos científicos que, a princípio, deveriam ser a questão central.

Isso me deixou perplexa. Afinal, não se trata apenas de um erro na formação do público, como poderíamos imaginar, ou na proposição daquela experiência interativa em particular. Diz respeito a questões muito maiores. Com nossas novíssimas instituições, estamos conseguindo submeter nossos acervos artísticos, históricos e científicos à fúria e à “opacidade” (para usar um termo do historiador da arte Roberto Conduru) da linguagem das exposições, que passou a ser exatamente aquilo que se vê antes de tudo e, muitas vezes, unicamente. Certamente não estamos propondo que retornemos à pretensa neutralidade da linguagem museológica, já denunciada por tantos artistas. Todos os discursos museográficos são histórica e culturalmente condicionados. Possuem um autor (ou vários autores) e muitos limites. Devíamos, isto sim, investir em estratégias que possibilitassem ao público dialogar criticamente com essas falas institucionais. Certamente a adoção de uma visualidade estonteante não me parece ser o melhor caminho nesse sentido, por buscar, agora se valendo dos mais banais recursos da propaganda, a substituição do mito da transparência pelo fetiche do espetáculo.



**“MUSEOGRAFIA E PÚBLICO”**  
***Denise Coelho Studart e Maria Esther Valente***



## Nota Biográfica

### Palestrantes

**Denise Coelho Studart** é Museóloga, Doutora e Mestre em Museum Studies pela University College London, Inglaterra, e tem cursos de especialização em Estudos Especiais de Crítica de Arte e Conservação de Obras de Arte na Università Internazionale dell'Arte, na Itália. Denise realizou pesquisas e trabalhou em museus europeus (entre eles o Museu Britânico e o Museu de Ciências, em Londres, e La Cité des Sciences et de l'Industrie em Paris) e em diversos museus brasileiros (Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Museu de Arte Popular Casa do Pontal, Centro Cultural Banco do Brasil e Museu de Astronomia e Ciências Afins). Especializou-se em exposições interativas, desenvolvendo pesquisas sobre exposições voltadas para o público infantil e famílias.

Foi Coordenadora do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM - International Council of Museums, no Brasil (CECA-Brasil), de 2002 a 2005. Desde 2006 é membro do Conselho Consultivo do Comitê Brasileiro do ICOM. Em 2002 ingressou por concurso público no Museu da Vida, Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz, como Tecnologista Pleno. Foi Secretária Geral e membro do Comitê Organizador do 4th Science Centre World Congress, realizado em abril de 2005.

Faz parte da equipe de coordenação do Observatório de Museus e Centros Culturais, projeto emconvênio com o Departamento de Museus - DEMU / IPHAN. Atualmente coordena o Núcleo de Avaliação e Estudos de Público do Museu da Vida. Áreas de interesse e atuação: educação não-formal, estudos de público, avaliação, comunicação em museus e exposições interativas.

**Maria Esther Alvarez Valente:** Graduadauou-se em História na PUC-RJ (1975), fez o curso de especialização em Educação em Museus na UNIRIO (1984). É Mestre em Educação pela PUC-RJ (1995) e doutoranda do curso Ensino e História de Ciências da Terra da UNICAMP. Em 1976, Iniciou sua vida profissional como pesquisadora do Centro de Memória Social da Universidade Cândido Mendes, simultaneamente dedicava-se a área de museus na Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, hoje Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro, onde permaneceu por vários anos. Desde 1985 desenvolve suas atividades no Museu de Astronomia e Ciências Afins.

## Introdução

Na palestra de hoje, Esther e eu (Denise) faremos uma apresentação conjunta. Na primeira parte da apresentação, inicialmente, darei um breve panorama do desenvolvimento da instituição museu e como ela foi se modificando ao longo dos séculos até chegar aos dias atuais. Em seguida, abordarei o museu como espaço de comunicação, como espaço de educação não formal, como espaço de aprendizagem, aí focando no público, no visitante, na experiência museal, para então falarmos sobre exposição, que é um meio característico dos museus de comunicar e educar. Além desses tópicos, falarei um pouco também sobre avaliação, que é muito importante para o processo de concepção de uma exposição.

Na segunda parte da apresentação, Esther vai falar do conceito de transposição museográfica e da exposição como unidade de estudo: a lógica do discurso, do espaço e do gesto. Ela irá concluir falando sobre as diferentes abordagens usadas em museus e perspectivas atuais, para depois abriremos para o debate.

### 1ª parte - Denise Coelho Studart

Inicialmente, gostaria de fazer um breve histórico da evolução dos museus para refletirmos um pouco sobre como essas instituições e suas exposições foram se modificando ao longo do tempo. Muitos de vocês provavelmente já conhecem a história dos museus, mas para quem não conhece é importante ter a noção das mudanças ocorridas no campo museológico/expográfico ao longo dos séculos. Vamos mostrar alguns exemplos de museus no passado e exemplos mais recentes.

Começarei a falar de museus a partir do século 16, mas poderíamos ter começado muito antes. Poderíamos falar do Templo das Musas na Grécia Antiga, local dedicado às deusas/musas das artes (música, poesia, dança, teatro, astronomia, entre outras) e do Mouseion de Alexandria (existente do século 3 a.C. ao século 3 d.C.) – o museu mais famoso do mundo antigo –, que reuniu pela primeira vez dentro de um mesmo conceito de instituição cultural e educativa uma universidade, uma biblioteca e coleções de história natural, arte e ciência.

No entanto, para a discussão de hoje, nos interessa pensar o museu a partir do Renascimento. Nessa época, os “gabinetes de curiosidades” operavam como um microcosmo da natureza e da arte e eram reservados a poucos privilegiados, convidados dos príncipes e aristocratas. Ainda não existia o conceito de público/visitante, que hoje é uma questão fundamental para quem trabalha com museus e exposições. Em termos expositivos, diferentes categorias de objetos eram ali guardadas e expostas, de acordo com o gosto de cada colecionador. Era um local de “descoberta” do mundo. Esses gabinetes de curiosidades são também chamados pelos historiadores de *wunderkammer* (sala das maravilhas, em alemão) ou *studiolo* (gabinete ou pequeno ateliê, em italiano). Existem vários exemplos desses gabinetes/museus na Europa.

O primeiro exemplo a que vou me referir é o Museu Ferrante Imperato, Nápoles, Itália do século 16. Neste espaço, estavam expostos objetos da natureza, animais taxidermizados, livros e instrumentos científicos. Outro exemplo é o Studiolo do Grand Duque Francesco I, em Florença, também na Itália. Este gabinete de curiosidades é bem diferente do outro mencionado acima. Aqui, pinturas de artistas da época decoravam as portas de pequenos armários onde estavam guardados outros objetos de estudo da coleção do Grand Duque.

Agora passarei para um exemplo do século 18, a Galeria Imperial, em Praga, na atual República Tcheca. Nesse espaço expositivo, as paredes eram *completamente* preenchidas com quadros diversos de pintores da época, desde o chão até o teto. Não existia nenhum espaço livre na parede. Essa disposição de pinturas seria impossível de se pensar nos dias de hoje, pois a visão/observação dos quadros que estivessem muito altos ou muito baixos ficaria bastante prejudicada para os visitantes!

Hoje em dia, existe uma diferente relação dos museus com os seus públicos, existe um compromisso com a ação educativa, com a experiência museal proporcionada. Mas no caso da Galeria Imperial, a abordagem formal é principalmente de cunho estético, com o objetivo de obter efeitos decorativos e, também, de uma certa forma, com o objetivo de “ostentação” (isto é, mostrar o maior número possível de obras de arte colecionadas, acumuladas pela aristocracia da época). É interessante refletir sobre as diferentes abordagens formais e estéticas usadas em exposições ao longo das décadas, como o gosto e a comunicação visual vão se modificando.

Outro exemplo que vou descrever é a Galeria dos Répteis do Museu de História Natural de Londres, do século 19, que aparece em uma ilustração tirada de um livro de Roger Miles<sup>5</sup> sobre o planejamento de exposições educativas. Na ilustração, podemos ver crocodilos de vários tamanhos expostos em bases e mesas (sem proteção de vitrines) e outros répteis dispostos em vitrines encostadas na parede, no perímetro da sala. Notamos etiquetas indicando a procedência dos crocodilos, mas não conseguimos ver nenhum texto explicativo. Notamos também uma figura com uma atitude inesperada: um guarda de sala “bocejando”, nessa sala completamente vazia, sem nenhum visitante! Essa ilustração transmite a imagem de um museu cansativo, “que dá sono”. Ou seja, um museu pouco estimulante. A idéia de museu dinâmico, interativo, ainda não estava presente aqui.

Vamos para outro exemplo tirado do mesmo livro citado acima. Nele, aparece uma foto do final do século 19/início do 20 de uma exposição – a Galeria dos Fósseis –, também do Museu de História Natural de Londres. Nessa foto, vemos uma sala completamente cheia de

5 MILES, Roger S.; ALT, M; et al. (1988) The Design of Educational Exhibits. London: Unwin Hyman.

vitruines por todos os lados: nas paredes, no centro da sala, fileiras de vitruines e armários de vidro cheios de objetos. Não aparece nenhum visitante na fotografia. Aqui, os objetos são expostos em profusão. Esse é um exemplo de museografia focada no objeto, na repetição de espécimes, do ponto de vista dos estudiosos/especialistas. Ainda hoje encontramos alguns museus que exibem vários objetos similares juntos para fins de estudo (isso é muito comum em exposições arqueológicas). Não existe um modelo certo ou errado, tudo vai depender do objetivo da exposição. No entanto, atualmente, é comumente reconhecido que a exposição é “o” meio de comunicação “por excelência” do museu, sendo por isso vital o uso de diferentes abordagens comunicativas e educativas para “dialogar” com os mais diversos públicos que visitam os museus.

Agora vou dar alguns exemplos de museus que se deslocaram de uma museografia “hermética”, que usava uma linguagem para estudiosos/especialistas, para um conceito de museografia mais didática. Falarei um pouco sobre um tipo de trabalho museográfico que não é muito conhecido no Brasil, com o qual eu trabalhei na minha tese de doutorado: exposições planejadas para o público infantil. Eu mesma, quando comecei a minha pesquisa, fiquei impressionada em saber que o primeiro museu dedicado exclusivamente a crianças, o Brooklyn Children’s Museum, nos Estados Unidos, havia sido criado no final do século 19 (1899). Esse museu realizava um trabalho com as crianças do bairro, com a escola, realizava atividades pós-escolares, exposições com linguagens e formas, objetivando estimular o interesse das crianças, realmente um exemplo de trabalho museológico e expográfico pioneiro, com propostas e abordagens explicitamente educativas. Muitos desses trabalhos podem ser considerados ainda atuais nos dias de hoje. Surgia uma nova concepção de museu. A função principal das coleções nesses museus era no sentido de desenvolver uma ação educativa. Para tanto, objetos da coleção poderiam ser manipulados, se considerado necessário para um trabalho educativo eficaz. Hoje em dia, diferentes concepções de museus coexistem na nossa sociedade. Um outro exemplo de museu educativo acontece na Holanda, no início do século 20, em 1904: o Museu para a Educação (The Museum for Education), em The Hague, que desenvolvia um trabalho muito próximo às escolas.

Falaremos agora de exemplos de museus que foram pioneiros no uso de novas abordagens comunicativas. O Deutsches Museum, em Munique, Alemanha, é um museu de ciências pioneiro da interatividade. Todos que trabalham em museus de ciências deveriam conhecer um pouco da história desse museu. O Deutsches Museum foi o primeiro museu a utilizar demonstrações ao vivo e expor máquinas que funcionavam diante do visitante, criando uma atmosfera de museu “dinâmico”. Tudo isso era muito novo na época. Esse museu influenciou muitos outros museus de ciências devido às suas abordagens interativas.

Outro exemplo do uso de interatividade é o Palais de la Decouverte, em Paris, França, inaugurado em 1937. Este espaço também trabalha com a ideia da interatividade iniciada pelo Deutsches Museum, por meio do uso de demonstrações, etc. Quando entramos no “mundo” dos museus de ciências, sempre existe aquela discussão sobre o que é um museu de ciências, o que é centro de ciências, se o museu ou centro de ciência tem coleção ou não

tem. Alguns centros de ciência preferem não ser chamados de “museu”. Já outros fazem questão de ser assim chamados, para serem legitimados enquanto instituição tradicionalmente respeitada por seu valor cultural. Na verdade, os centros de ciência estão bastante focados em sua vocação educativa e de divulgação científica. Mas, na realidade, museus e centros de ciência têm muitas semelhanças, principalmente no que diz respeito aos objetivos educativos e comunicativos. Um bebe da fonte do outro.

Após esses últimos exemplos de museus pioneiros da interatividade e de um trabalho museológico voltado para a educação, entramos nos anos 1960. A década de 60 viu o surgimento de museus de comunidade, como por exemplo o Anascotia Museum, criado em 1967, em Washington, EUA, que realizou um trabalho pioneiro com a comunidade negra que habitava na vizinhança. Questões sociais serão trabalhadas na Mesa de Santiago do Chile (1972), onde foi introduzida a idéia de “patrimônio integral”.

Voltando aos museus de ciência, em 1969, é inaugurado o Exploratorium de San Francisco, nos EUA, um centro de ciência revolucionário que influenciou sobremaneira a abordagem expográfica e educativa dos centros de ciências que surgiram nas décadas seguintes.

Hoje em dia, faz-se uma crítica à influência do Exploratorium em outros centros de ciência pelo mundo afora, pelo fato de seus aparatos interativos terem sido “copiados” em centenas de outros centros como uma “fórmula”, a ser repetida. O próprio Exploratorium editou cadernos – os “Cook books” – nos quais os aparatos interativos eram explicados e podiam ser copiados na íntegra. Ou seja, a crítica que é feita diz respeito ao fato de que, não importa se você está na Índia, no Japão, etc., você pode estar em qualquer lugar do mundo e essas exposições são iguais. Não há, em geral, nenhum esforço para contextualizar esses aparatos interativos, essas exposições, à realidade do país, cidade ou bairro onde estão localizados. É inegável que os experimentos científicos têm seu valor intrínseco como instrumento didático. Porém a não contextualização desses experimentos pode “esvaziar” essas exposições de “sentido/significados” para a população local. Fazendo uma analogia com as cadeias de franquias, pode acabar parecendo um *Mac Donald*: você copia o mesmo produto em vários lugares do mundo. As franquias já perceberam que é necessário “customizar” os produtos de acordo com o gosto/realidade local.

Nos anos 1970, surgem em vários museus nos Estados Unidos as “salas de descoberta” (*discovery rooms*). Não sei se temos alguma aqui no Brasil. Visitei uma dessas “salas” em um museu no Canadá. As “salas de descoberta” são espaços didáticos, com coleções que podem ser manipuladas pelos visitantes, com mesas e cadeiras (ou mesas baixas e almofadas para crianças) onde grupos de família (em geral, os principais freqüentadores desses espaços) podem manipular objetos, obter informações e conversar sobre esses objetos em um ambiente informal. Essas salas também necessitam de planejamento museográfico, só que elas têm um propósito claramente educativo.

Nesta primeira parte da apresentação, busquei dar um breve panorama, que não pretende ser exaustivo, sobre algumas tendências passadas e recentes. Hoje em dia, essas tendências coexistem. Os museus que se colocam como “templos do saber” não criam oportunidades para um diálogo construtivo. É claro que é importantíssimo a pesquisa sobre o objeto e o uso de uma informação fidedigna. Porém, o que me parece mais importante é que o museu não seja visto como um “templo”, mas sim como um “espaço de diálogo”, onde as pessoas possam colocar questões e obter respostas. Os museus também podem perguntar, abrir temas de discussão, provocar a reflexão, não se apresentar como “o dono da verdade”, e abrir mais espaço para as pessoas se colocarem e exercerem a sua cidadania.

É útil ter esse panorama na cabeça para sabermos onde nos situar, que museu queremos, que exposição queremos.

A função comunicativa do museu vem aparecendo como uma função essencial. A Declaração de Caracas, em 1992, coloca a questão do museu como espaço de comunicação. A função comunicativa do museu é algo bem mais amplo do que a exposição. Começa com a imagem da instituição: qual imagem o museu passa para a sociedade? Escutamos pessoas que dizem que passam na porta de determinados museus mas nunca têm coragem de entrar. Qual é a imagem que a instituição está passando? Por que alguns museus “intimidam” certas pessoas?

A comunicação no museu começa com uma política de acesso intelectual, como você facilita o acesso às coleções, por meio de exposições, publicações, palestras, etc. Também é importante que o museu tenha uma estratégia de *marketing*, divulgue os seus produtos, os seus pontos altos, e conheça o público ao qual quer atingir. O *marketing* trabalha muito com a questão da imagem. Se você quer passar a idéia de um museu dinâmico, de portas abertas, será necessário criar uma estratégia de *marketing*, senão provavelmente poucas pessoas saberão que o museu existe, o que ele oferece. Já escutei pessoas dizendo: “Sempre passei por aqui e nem sabia que isso era museu”. Quantos de nós já escutamos coisas semelhantes?

A maneira de você se comunicar nas exposições, o tipo de linguagem (acadêmica ou coloquial), o tipo de abordagem interpretativa, se a exposição vai ter textos bilíngües, isso tudo também faz parte de uma política de comunicação. Os estudos de visitantes, do público alvo do museu, do público potencial, isso também faz parte da política de comunicação. Ainda incluo aqui os serviços que o museu oferece ao público (cantina, livreria, loja, cinema, etc), a maneira como ele recebe o público (se o museu recebe bem o visitante, se possui recepcionistas atenciosas, se existem guardas de sala, se eles sabem responder questões dos visitantes, tudo isso é comunicação no museu. Placas de orientação no interior do museu, no exterior, para se saber como chegar ao local. Acho importante pensar essa questão de uma maneira integrada, global.

A título de exemplo, Belcher, em seu livro “Exposições em Museus”<sup>6</sup>, também fala sobre política de comunicação em museus e sobre a importância do planejamento e desenho das exposições no processo comunicativo. O museu se comunica de diferentes maneiras conforme o tipo de museografia que usa em suas exposições, os temas que escolhe, os objetos. Tudo isso tem que ser pensado como uma política de exposições e portanto de comunicação.

Além de o museu ser visto como um espaço de comunicação, ele também é visto como um espaço de educação não formal, pois o aprendizado nesse espaço se dá de maneira mais espontânea. Vocês têm familiaridade com esses conceitos de educação formal, não formal e informal? A educação formal é a educação que acontece nas escolas, nas universidades; tem uma estrutura mais rígida, possui currículo, provas, horários. Na educação não formal e informal, a estrutura é mais flexível e não se tem o objetivo de avaliar se a pessoa aprendeu ou não, mas se oferecem vários subsídios para a aprendizagem.

Quando um visitante entra em uma exposição, existe uma estrutura de comunicação, um determinado saber que está de alguma forma colocado ali pelos idealizadores que pensaram em um tema e no processo comunicativo. O visitante pode ou não seguir essa estrutura, pode ou não ver tudo que está exposto ou ler tudo que está escrito. Ele pode ler só o título, não necessariamente precisa ler tudo. O visitante pode ficar meia hora ou duas horas; ele pode ficar um pouco e decidir voltar em um outro dia. Na educação não formal, o aprendizado acontece de uma forma mais livre e espontânea, mesmo quando orientada. Além disso, a educação não formal tem um forte componente afetivo. O que se aprende é algo de interesse para o aprendiz. Na escola, algumas vezes você tem que aprender coisas que não têm o mínimo interesse para você. Os alunos estudam porque faz parte do currículo. No museu, se você não tem interesse em algum aspecto, você pula e vai para o próximo módulo. Ninguém vai avaliar você depois pare lhe dar uma nota. No caso da educação informal, também existe uma estrutura de comunicação quando você está assistindo a um vídeo ou programa na televisão, mas o contexto é ainda mais livre; será o próprio indivíduo a escolher em que prestar ou não atenção, de acordo com seus interesses.

Toda exposição tem a intenção de comunicar alguma coisa aos visitantes. Algumas, além comunicar, buscam estimular a aprendizagem, criar uma atmosfera e uma linguagem/comunicação propícia para a aprendizagem. Existe um embate sobre esta questão. Alguns curadores não acham que a exposição deva ter objetivos educativos, já outros acham isso essencial. Vamos esclarecer melhor essa questão. Muitos profissionais que atuam na área de museus acreditam que o museu ou exposição não tem o objetivo de “ensinar”. Muitos divulgadores de ciência também afirmam que a finalidade da divulgação

6 BELCHER, M. (1991) Exhibitions in Museums. Leicester: University Press.

não é educar. Em parte, concordo que o museu não deva ter como missão “ensinar”, mas creio ser essencial que tenha objetivos educativos. Como disse Margaret Lopes em um artigo no boletim do CECA-Brasil<sup>7</sup>, é preciso “desescolarizar o museu”. Isso quer dizer, em linhas gerais, que o museu não é uma escola, portanto deve usar abordagens educacionais e comunicacionais diferentes daquelas usadas na escola.

Muitos estudos de público mostram que pessoas visitam museus porque querem conhecer ou aprender mais sobre um assunto, ampliar a sua visão de mundo. As funções do museu são múltiplas; entre elas temos as funções de preservação, comunicação, pesquisa, educação e lazer. Na minha opinião, os museus têm uma missão cultural de ampliar a visão de mundo das pessoas, de estimular o multiculturalismo, o respeito entre diferentes culturas, divulgar conhecimentos novos e antigos, promover a inclusão cultural, entre outros aspectos. Mas a missão cultural está intimamente ligada à missão educacional. O museu deve estar inserido no sistema educacional e por isso é tão importante a sua relação com a escola e a pesquisa.

Hooper Greenhill<sup>8</sup>, pesquisadora inglesa, enfatiza que existem dois tipos principais de abordagens comunicativas usadas nas exposições de museu: uma abordagem transmissora e uma abordagem cultural. Em linhas gerais, a abordagem transmissora entende a comunicação como um processo de envio de mensagens de uma fonte de informação para um receptor passivo, com objetivo de controle. É uma comunicação linear, fechada, poderíamos dizer autoritária também. Já numa abordagem cultural, a comunicação é moldada por meio de um processo contínuo de negociação, o qual envolve os indivíduos que, a partir de suas experiências, constroem ativamente seus próprios significados. São concepções diferentes de comunicação.

Sabemos que uma comunicação bem-feita, preocupada com o público ao qual irá atender, tem grandes chances de estimular a aprendizagem e, portanto, terá um resultado educativo. Então por que essa discussão?

Muitas exposições são planejadas sem a formulação de objetivos educacionais e, portanto, acabam por ter a própria comunicação prejudicada. Sensibilizar, emocionar, suscitar a observação, o diálogo, a reflexão, a cooperação, são todos objetivos educativos que podem ser usados no planejamento de exposições.

7 O CECA-Brasil é um grupo de trabalho dos membros brasileiros do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM (Conselho Internacional de Museus).

8 Hooper-Greenhill, E. (1994) *Education, Communication and Interpretation: towards a critical pedagogy in museums*. In: Hooper-Greenhill, E.(org) The Educational Role of the Museum. London: Routledge.



Roger Miles, que foi coordenador da área de educação do Museu de História Natural de Londres, escreveu um livro, já mencionado anteriormente, chamado “The Design of Educational Exhibits”. Ele diz que para realizar exposições educativas, é necessário seguir algumas etapas. Mas, sobretudo, é fundamental colocar no papel os objetivos educativos que os curadores esperam obter com a exposição. Não é possível, portanto, fazer uma exposição educativa sem objetivos educacionais claros. Friso esse ponto pois vemos algumas exposições nas quais temos a impressão de que os curadores nem pararam para pensar: “que objetivos desejo alcançar com essa exposição?”

Os objetivos da exposição, como falei anteriormente, podem ser de ordem afetiva, outros de ordem cognitiva; existe uma gama de objetivos: sensibilização estética, interação social, etc. É importante especificar os objetivos da exposição no momento em que a equipe está começando o planejamento, pois esses objetivos irão guiar o desenvolvimento da exposição, auxiliar nas escolhas, e também vão ser úteis para a posterior avaliação da mesma.[para sua posterior avaliação.]

Roger Miles trabalha o planejamento de uma exposição educativa em etapas que podem ser assim resumidas:

1. *Objetivos educacionais são especificados para público(s)-alvo(s)*
2. *Exposição é desenhada*
3. *O público-alvo é exposto a protótipos da exposição (avaliação formativa). O comportamento e aprendizagem são observados/avaliados*
4. *Etapas 1 é comparada aos resultados da avaliação*
5. *Se houver problemas, os componentes problemáticos da exposição devem ser ajustados. Os módulos problemáticos são modificados/redesenhados*

Esse tipo de modelo para o desenvolvimento de uma exposição é trabalhoso e requer método e um cronograma bem-planejado. Alguns museus, nos EUA e na Europa, incluem “avaliação” como um item do orçamento da exposição.

No que se refere ao tema avaliação, existem diferentes tipos. As mais usadas nos museus são: avaliação preliminar (*front end evaluation*), avaliação formativa (*formative evaluation*), e avaliação somativa (*summative evaluation*).

A “avaliação preliminar” tem o objetivo de verificar as idéias dos visitantes sobre um determinado tema de exposição. Isso fica no estágio planejamento. Depois desse estágio preparatório, quando os módulos expositivos começam a ser desenhados, são realizadas as “avaliações formativas”, em protótipos, para testar a comunicação e compreensão dos

módulos. Quando a exposição já está produzida e inaugurada, é possível realizar então a “avaliação somativa” com os visitantes, na qual será verificada a opinião do público sobre a exposição e possíveis críticas que poderão servir para a reflexão e aprimoramento da equipe envolvida no planejamento da exposição.

Um aspecto que gostaria de comentar refere-se à utilização de textos em exposições. Existe muita polêmica em relação ao uso de texto em exposições. Existem profissionais (de museu!) que dizem que ninguém lê texto e por isso não dão a devida importância ao uso da linguagem na exposição.

Em uma pesquisa realizada por Paulette McManus<sup>9</sup>, pesquisadora inglesa, no Museu de História Natural, em Londres, ela comprova através da pesquisa a importância dos textos na experiência museal dos visitantes. Segundo ela, os textos orientam as conversas das pessoas no museu. McManus verificou “eco” dos textos da exposição nas conversas dos visitantes. Em geral, o visitante se sente mais tranquilo se encontrar um texto bem-elaborado (simples e objetivo) para orientá-lo na exposição.

Pela minha experiência profissional e como pesquisadora, texto é algo para ser levado a sério. É óbvio que se você escrever um paredão com informações usando jargão técnico, ninguém vai conseguir ler. Comunicar por meio da linguagem em exposições não é, portanto, algo fácil de se fazer. Daí a necessidade de uma equipe multidisciplinar, incluindo especialistas, comunicadores, educadores e museólogos, entre outros.

Qual é a natureza da aprendizagem no museu? Pesquisadores americanos afirmam que a aprendizagem no museu tem uma forte natureza contextual. A experiência de uma pessoa no museu será distinta da experiência de uma outra pessoa. Cada um terá uma experiência pessoal no museu; de acordo com sua formação, personalidade, interesses, a pessoa vai absorver informações e interagir de forma diferente com a exposição e as pessoas ao seu redor.

Os visitantes que freqüentam museus possuem expectativas diferenciadas em relação à aprendizagem: alguns preferem ter uma experiência de livre aprendizagem; eles vão escolher de acordo com seus interesses. Outros preferem uma experiência mais orientada, por meio de monitores, guias, etc.

9 McMANUS, P. (1991) *Making Sense of Exhibits*. In: G. Kavanagh (Ed) *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester University Press. pp. 35-46.  
McMANUS, P. (1987) *Communications with and between visitors to a Science Museum*. Unpublished Ph.D. Thesis. University of London.

A “experiência museal” foi definida por John Falk e Lynn Dierking<sup>10</sup> como a interação de três contextos: o contexto pessoal, o contexto social, e o contexto físico. Esse conceito é muito interessante e útil para todos aqueles que planejam programas e exposições para o público de museus.

O contexto pessoal é único. Ele incorpora interesses pessoais, motivações, experiências prévias, conhecimentos, educação, classe social, visitas que o indivíduo já tenha feito a museus em outros países ou outras cidades. Além disso, cada indivíduo chega ao museu com uma agenda pessoal, com expectativas próprias sobre o que vai encontrar no museu.

Toda visita a um museu acontece dentro de um contexto social. Você pode visitar museus com a escola, com a família, com os amigos, com o cônjuge, ou mesmo sozinho. Dependendo do contexto social no qual você visita um museu, a sua experiência vai ser completamente diferente. Se pararmos um pouco para pensar, percebemos que isso realmente acontece. Isto é, visitas a um mesmo museu podem oferecer experiências museais completamente diferentes uma da outra, dependendo do contexto social no qual você se encontrar em cada uma delas.

O contexto físico se refere à arquitetura, ao espaço, ao ambiente. Se o local é claro ou escuro, silencioso ou barulhento, quente ou frio, confortável ou desconfortável. Tudo isso mexe com as emoções e a percepção das pessoas. Você pode estar em uma exposição maravilhosa, mas se ela for desconfortável, não tiver lugar para sentar, se você estiver com frio lá dentro, se não tiver banheiro perto, se estiver com sede e não tiver um lugar próximo para beber água, esses fatores podem transformar a sua experiência em algo desagradável, cansativo. Por isso, é muito importante levar em consideração esses aspectos.

De forma geral, muitos idealizadores, quando concebem uma exposição, pensam somente no contexto físico (o espaço arquitetônico disponível, os objetos, o texto, a luz, etc), e não costumam levar em consideração que existe o contexto pessoal, relativo a cada indivíduo, e um contexto social, no qual vão existir inúmeras categorias de visita. Se planejarmos nossos programas e exposições com esse conceito de experiência museal em mente, temos mais chance de acertar, de chegar mais próximo do visitante, agradá-lo.

10 FALK, J. & DIERKING, L. (1992) The Museum Experience. Whalesback Books.

Sobre conceitos e categorias de público, Roger Miles<sup>11</sup> destaca três categorias de público: o “público visitante”, pessoas que de fato freqüentam o museu e podem ser consideradas por meio de levantamentos; o “público potencial”, todos que podem ser atingidos pela ação do museu; e o “público-alvo”, que é a seleção dentro desse público potencial que buscaremos atingir com determinado programa ou atividade.

Na área de estudos de visitante, o museu pode fazer vários tipos de estudos: conhecer quem visita, quem não visita, motivações e expectativas de visita, investigar a experiência museal do visitante, nível de satisfação, impacto, mudanças de atitudes advindas da visita, aprendizagem, etc.

Agora gostaria de passar a palavra a Esther, que vai abordar os temas exposição, comunicação e museu, usando uma abordagem mais teórica e fazendo uma reflexão sobre o papel do museu no mundo atual.

## **2ª. parte - Maria Esther Valente**

A partir do que foi apresentado por Denise e relativo à comunicação em exposições de museu, vou explorar o tema da Museografia e Público, usando como referência um estudo que nós, do Departamento de Educação em Ciências do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST<sup>12</sup> –, realizamos e que trata da transposição museográfica, no caso particular mais direcionada para os museus de ciência. O trabalho que desenvolvemos visava analisar a transposição do saber científico para duas exposições executadas no MAST. Desejava-se compreender de que forma o conhecimento científico foi exposto nas exposições. Eu não falarei aqui das exposições. Vou, entretanto, me deter mais nos conceitos que usamos para fundamentar a análise dessas exposições.

Para realizarmos a pesquisa, recorremos a um conceito da área da educação formal, cunhado por Yves Chevallard, e conhecido como transposição didática. Pesquisadores voltados aos estudos de museografia se apropriaram do conceito, e em uma aproximação com

11 MILES, R.S. (1986) *Museum Audiences*. International Journal of Museum Management and Curatorship, 5. 73-80.

12 A pesquisa Estudo do Processo de Transposição Museografica em Exposições do MAST (realizada por Martha Marandino, Maria Esther Alvarez Valente, Fátima Alves, Sibele Cazelli, Guaracira Gouvêa e Douglas Falcão) pode ser encontrada na publicação.. Gouvêa, Guaracira; Marandino; Martha e Leal, Maria Cristina (Org.), (2003) *Educação e Museu – A construção Social do Caráter Educativo dos Museus de Ciência* Rio de Janeiro. Editora Access.

a instituição museu o renomearam como transposição museográfica, com a intenção de fazer análises sobre exposições. O conceito vai possibilitar então que se estude o processo de transposição museográfica, ou seja, o processo que um determinado conhecimento passa ao ser transposto para uma exposição. Mais especificamente, o processo que ocorre da passagem do discurso científico para o discurso da divulgação.

O conceito de transposição didática (museográfica) compreende o seguinte entendimento: o conhecimento científico não é ensinado e divulgado da mesma maneira que é produzido nas universidades e nos centros de pesquisa. O saber, ao ser socializado em diferentes espaços sociais, sofre uma série de modificações (adaptações). Dessa forma, o conhecimento científico, acadêmico, apresentado em uma exposição, quando veiculado por essa mídia sofre uma série de adaptações que vão interferindo na abordagem do conhecimento de forma a facilitar sua apresentação. O conhecimento será, portanto, apresentado de uma outra maneira da inicial.

Ao aproximar o que nos diz Forquin, educador francês, do nosso interesse relativo à exposição de museu, podemos dizer que no processo de execução das exposições ocorrem as transformações e modificações do conhecimento. Isso porque cada espaço social possui a sua especificidade e seletividade, ou seja, toda apresentação de um conhecimento supõe sempre uma seleção e uma exclusão (de informações) no interior da cultura. Ocorre aí uma reelaboração dos conteúdos da cultura destinados a serem transmitidos a outros. Cabe ressaltar que um pensamento teórico fora de seu espaço de criação necessita do uso de dispositivos mediadores para que seja efetivamente transmissível e assimilável.

O conceito de transposição didática foi discutido por diversos autores, e no debate, enriquecido com outras referências, incorporando críticas. Foi sendo assim, assimilado por outros setores diferentes da escola. Dos aspectos que facilitam o seu melhor entendimento, de uma perspectiva mais crítica, podemos acrescentar que o conhecimento científico apresentado em diferentes espaços sociais possui uma constituição epistemológica e sócio-histórica distinta das disciplinas científicas originais. Quando se adapta um saber científico para ser transmitido, as práticas sociais dos diferentes *locus* de produção da apresentação desse saber interferem no processo de transposição e podem também legitimar os conteúdos ou saberes a serem transpostos, incorporando outros aspectos como por exemplo, sociais e ambientais.

A questão da transposição do conhecimento científico para outros espaços sociais diferentes do local de sua origem, no caso da produção científica, tem sido, cada vez mais, tema de estudo na área da divulgação científica. Insere-se aí a mídia expositiva, que nos museus corresponde ao seu principal instrumento de divulgação e disseminação de conhecimentos.

O conceito de transposição didática, como mencionado anteriormente, foi apropriado por outros fóruns, como por exemplo, o que estuda exposições de museu,

incorporado pela museologia como conceito de transposição museográfica. Nesse setor, Simonneaux e Jacobi, que trabalham com exposições, em geral de temática científica, e se dedicam à investigação na área da divulgação científica, inspiram-se no conceito e o usam como transposição gráfica para transcrever o processo do conhecimento científico para a exposição.

Jean Davalon, pesquisador francês da área de museus, também se utiliza desse recurso apresentado por Jacobi. Ele ressalta a partir daquela suposição, que no momento da elaboração das exposições científicas, ocorre um processo de representação que acompanha a passagem do discurso científico, ou seja, da fonte, para o discurso de divulgação, ou seja, para o público. Para esse pesquisador, a passagem do texto fonte para o texto alvo não pode ser compreendida como uma simples tradução<sup>13</sup>, mas como uma transformação, à medida que no caminho da elaboração expositiva, passa-se pelas etapas da montagem da exposição, e no percurso o discurso inicial se transforma. No caso, o texto científico processa-se em um texto expositivo. Deixa de ser um texto explicativo de uma teoria dirigido exclusivamente para cientistas e passa a ser um produto dirigido para pessoas de outras formações.

A reflexão, aqui apresentada, está contemplando uma idéia de exposição. A exposição mostra, entretanto não se limita a mostrar, ela indica também a forma de olhar. Tudo que é exposto, seja obra de arte, objeto etnográfico, um texto científico, é apresentado pelo expositor de forma a orientar o olhar de quem observa ou vê. À exposição corresponde uma intenção, em outras palavras, os meios de comunicação e da ação de linguagem têm o objetivo de produzir um efeito. E com isso se quer dizer, também, que nenhuma exposição é neutra. Toda exposição tem uma intenção, e a exposição tem que ser vista dessa forma.

Segundo Davalon, uma exposição pode então ser definida, em sentido amplo, como um dispositivo resultante de um agenciamento de coisas em um espaço dotado de intenções constitutivas e comunicacionais capazes de atrair o público, ou seja, não só tratamos das coisas expostas, mas também dos modos como essas coisas são expostas. Os autores que eu citei, tanto Jacobi quanto Davalon, utilizam a exposição como uma mídia e têm procurado explorar esse meio a partir de uma abordagem semiótica. Nessa abordagem, usam como referência Umberto Eco, para quem criar um texto significa executar uma estratégia que inclui prever o comportamento do outro. Para esse semiólogo, deve-se sempre considerar quem vai ler o texto (o que aproximamos com o meio exposição); pra quem se está fazendo o texto (a exposição). Portanto, não se pode prescindir do fato de que a exposição está sendo apresentada para alguém. Aprofundando essa reflexão, Eco acrescenta que entre a intenção do autor, ou seja, de quem faz o texto (no nosso caso particular quem faz a exposição) e o entendimento do texto (da exposição), existe a intenção do leitor (o visitante), que traz com

13 Tradução entendida como sendo um texto correspondendo a outro com formas idênticas.

ele também um conhecimento, que será no ato da leitura relacionado com a intenção do autor e que ao final produzirá uma outra e terceira versão que corresponde ao entendimento que o leitor ou observador fez dessa relação. Nesse sentido e como Denise anunciou anteriormente, o visitante vem de diferentes lugares e está imbuído de um saber próprio.

Isso explica que o visitante, ao interagir com uma exposição, não vai captar exatamente a primeira intenção do autor; então a exposição é para o público a quem é dirigida um terceiro produto. No momento em que o visitante lê a exposição, ele não capta exatamente aquela primeira intenção. Ele vai reelaborar uma terceira intenção, ou seja, um terceiro produto, que é a relação dele com a exposição. Entretanto ao se considerar um visitante (um leitor) a quem se está transmitindo e produzindo a exposição, se oferece um caminho, um limite que é a intenção da mensagem. Nesse caso, é a interação entre a intenção da exposição e a intenção do visitante que define as margens de interpretabilidade. Isso significa que apesar da exposição ter inúmeras formas de interpretação, o visitante não está autorizado a interpretar qualquer coisa.

É interessante notar este aspecto como um contraponto a uma tendência, correntemente aceita, de que o sujeito ao ler um texto, no caso a exposição, pode interpretar qualquer coisa. É certo que se podem fazer interpretações individuais e variadas. Entretanto, como a exposição ou o texto têm uma intenção, essas mídias lançarão mão de recursos que estarão sempre dirigindo o indivíduo, para o mais próximo possível de uma determinada interpretação. Existem limites, nunca se deixa completamente solta a apresentação de uma exposição, porque sempre se deseja que o visitante apreenda o que foi projetado para ele, sempre se quer que o visitante receba a intenção que foi pensada inicialmente para ser apresentada.

Mas para que o processo da relação do autor com o leitor (visitante) seja eficiente, é importante que se tenham bem claros e estruturados os limites de intencionalidade voltados para o público, tendo em vista que a execução de uma exposição implica um longo processo em que muitos elementos estão em jogo e, se não bem-cuidados, corre-se o risco de perder o fio condutor de uma apresentação, abrindo-se espaço para interpretações fora de sentido.

Quanto ao percurso de uma exposição, Davalon nos informa sobre a estrutura da exposição que pode nos ajudar a melhor entender esse processo. Ele divide a produção da exposição em três lógicas. A primeira, a lógica do discurso, está relacionada com a operação da linguagem que envolve aspectos da produção da estrutura do conteúdo, que nada mais é que o esboço inicial da exposição e que corresponde aos textos e ao conteúdo bruto que será concretizado em uma exposição. A segunda, a lógica do espaço, se refere à colocação do primeiro texto em um espaço, e que pode ser arranjado de acordo com as diversas operações de linguagem a ele relacionadas. Entre a concepção e a finalização da exposição, acontece a realização da montagem da exposição. É nesse tempo que se dá a lógica do espaço. A terceira, a lógica do gesto, é caracterizada pela mobilização do comportamento do visitante ao colocar seu conhecimento em interação com a exposição finalizada. Nesse momento, são as marcas

de intencionalidade da exposição que vão levar o visitante a ressignificar os dados que recolheu na exposição e os dados trazidos com ele. Essa leitura individual, supostamente espontânea e não direcionada, na verdade foi moldada e criada pelas operações que pertencem à lógica do discurso, quer dizer, o primeiro texto, o conteúdo inicial da exposição, e a lógica do espaço, ou seja, quando colocados o texto e os objetos no espaço expositivo. A leitura é então direcionada durante o processo ao qual foi submetido o saber científico original, desde a escrita do programa expositivo até a sua finalização.

O que eu gostaria de destacar com as observações trazidas é a importância do papel do aspecto da intencionalidade para quem se dirige à exposição e a consideração da complexidade desta mídia em que tudo pode significar interferência em sua produção, ou seja, se as diferentes lógicas apontadas por Davalon não estiverem em sintonia, a exposição não alcançará seu objetivo junto ao público visitante do museu.

### **Considerações finais**

Nesta última parte da apresentação de hoje, eu gostaria de tratar de alguns aspectos que promoveram mudanças nas abordagens museográficas e que ajudam a compreender a tendência atual. Ao longo do tempo, as muitas renovações sofridas na área da museologia forneceram a base para a realização das exposições. Nessa dinâmica, a exposição dos museus foi sendo modificada e hoje se observa uma tendência conseqüentemente ligada ao que se pensa atualmente da instituição museu.

Sem nos afastarmos demasiadamente no tempo para falarmos, mesmo que em linhas muito gerais, sobre essas mudanças, podemos nos fixar nos anos de 1930 do século passado. E para melhor nos situarmos, esclareço que uso como referência a França. Na década de 1930, há um movimento de mudança do papel e da missão da instituição museológica, pressionada por movimentos populares que reclamam reconhecimento. Esse ambiente será, entretanto, radicalizado no final dos anos de 1960, mais precisamente a partir dos eventos de 1968 na França, quando ocorrerão atitudes violentas com relação ao uso da instituição museu. As experiências museológicas impulsionadas por novos pensamentos, oriundos desses movimentos, serão então concretizadas na década de 1980 com a criação e reformulação de inúmeros museus.

É corrente o entendimento de que a origem do museu está ligada a um projeto elitista de cultura cultivada, definido pelas classes dominantes em oposição às expressões de saber vulgar das camadas populares. Mesmo que distantes do século do surgimento dos primeiros museus, de acordo com as colocações anteriores de Denise, esta foi sempre uma característica



difícil de contornar. Frente a essa concepção restritiva da cultura, procurou-se há muito desenvolver alternativas<sup>14</sup>. Uma delas ocorreu então na década de 1930 com Rivet e George Henri Riviére do Museu de Etnografia do Trocadéro, o conhecido Musée de L'Homme de Paris. Estes profissionais propuseram em 1937 um novo projeto para aquele espaço que deveria contribuir para a difusão da cultura e que consistia na reabilitação das culturas colonizadas, oprimidas e ameaçadas de extinção, as ditas sociedades exóticas e estudadas pelos primeiros etnógrafos. Entretanto esse feito só foi possível de ser realizado fora desse museu, com a criação do Museu de Artes e Tradições Populares da França, também localizado em Paris. Isto se deve a um questionamento sobre a concepção do antigo museu. Era necessário mudar a forma de ver a instituição, que era organizada a partir do olhar do colonizador. Era preciso, então, olhar os objetos e tudo aquilo que estava no museu com um outro olhar, ou seja, que aqueles objetos expostos não fossem vistos mais como coisas exóticas, mas pertencentes a um grupo cultural, a uma outra cultura, com características e valores diferentes da cultura do organizador do museu, mas tão importantes quanto a sua cultura. Tentava-se fazer uma crítica ao olhar que se considerava como superior. Estava-se procurando aceitar e compreender as diferentes culturas e o outro em uma perspectiva que não era a do desnivelamento entre o primitivo e o civilizado. Essa experiência mostra também quão lento é o processo de mudança, quanto tempo é necessário até que novas concepções sejam decantadas e incorporadas pela instituição, embora as discussões a cerca da necessidade de mudança tenham tido início muito tempo antes da efetivação de qualquer transformação.

A nova forma de pensar vai encontrar nos eventos de 1968, aliados para a mudança. Nesse momento, a crítica aos espaços museológicos é bastante acirrada, e esses espaços eram ferozmente contestados por palavras de ordem como: “É necessário queimar o Louvre”; “O Museu deve ser descolonizado culturalmente” e “O visitante potencial deve ser libertado de sua inibição intelectualmente subdesenvolvida”. Tudo isso faz crescer a vontade de mudança.

No embate, outras formas de pensar o espaço museológico são sugeridas, entre elas Hugue de Varine-Bohan apresenta uma possibilidade para a “instituição que estava em vias de desaparecer”. Para ele, o museu deveria cumprir um papel mais social do que o de preservar e para isso se fazia necessário uma relação mais próxima com o público. Ele sugere, como foi lembrado por Denise, o museu integral. Muito do que propôs está presente nos documentos da Mesa-Redonda do Chile realizada em 1972. Entre os subsídios apresentados nesse encontro podemos citar: a ênfase na forma como os objetos podem ser explorados a fim de oferecer melhor entendimento por parte do público visitante em relação aos temas apresentados; a atenção à mudança daqueles museus que, altamente especializados, se

14 Parte das informações aqui mencionadas tem por referência a seguinte publicação: Rasse, Paul. (1997). *Tecniques et Cultures au Musée*. France. Presses universitaires de Lyon.

centravam nos objetos, ignorando as diferentes características e marcas de referência dos visitantes; e a necessidade de conhecer os visitantes para quem as apresentações eram montadas. O evento, em geral citado como um marco da renovação dos museus naquele período, é fruto de um momento em que muitos profissionais da área estão pensando juntos essa transformação. Entre eles, podemos também lembrar Duncan Cameron, outra pessoa que trabalha essas questões e que vai trazer para esse cenário a perspectiva do museu como lugar de debate e discussão, o “museu fórum”<sup>15</sup>. Para ele, o museu não podia mais ser um templo, visão trazida também na fala da Denise, cuja primeira função seria a de sacralizar a cultura oficial, mas devia se tornar um fórum. Essa perspectiva oferecia aos críticos sociais a oportunidade de serem entendidos, de estarem expostos, de contestarem os valores reconhecidos e as instituições existentes.

A nova orientação vai dar força à criação de novas experiências museológicas e o eco-museu será uma delas. Pautado em valorizar a identidade de comunidades por vezes excluídas, e de fazer com que os indivíduos dessas comunidades pudessem ser os participantes ativos das novas instituições, serão instituições caracterizadas por se relacionarem com a diversidade cultural e os ambientes naturais, considerados como lugares passíveis de serem musealizados – idéias que serão, também, de alguma forma, reconhecidas e apropriadas, em certa medida, por antigos museus.

As discussões levam o Conselho Internacional de Museus – ICOM –, órgão que tem estabelecido as definições para museu, desde 1946, a incorporar uma outra forma de ver a instituição, e procurar pensá-la enquanto uma unidade articulada das funções de conservação, pesquisa e comunicação, as três funcionando em sinergia, cada uma se definindo relativamente às duas outras, cada uma encontrando sua razão de ser e sua força em relação às duas outras.

Como parte de todo esse processo, nos anos de 1980, a Nova Museologia<sup>16</sup>, uma outra iniciativa de repensar o museu, vai apresentar realizações concretas com base nos

15 Termo usado com frequência a partir dos anos 70, quando foi resgatado por Duncan F. Cameron em seu célebre artigo (1971) *The Museum, a Temple or the Fórum*. *Curator*, v.14,n.1, p.11-24..

16 Cito aqui alguns pressupostos da Nova Museologia: assegurar a tradicional ênfase em coleções, preservação e uso dos objetos para benefício da sociedade; encontrar o entendimento do complexo meio social em que o museu opera; encorajar a flexibilidade da interpretação dos objetos de museu; assinalar a necessidade de reconhecer a sofisticação das exigências do usuário do museu; exigir o uso de modelos familiares de comunicação para a frequência moderna; defender a integração dos museus com os grupos sociais multiculturais; dar maior atenção à relação do museu com seu meio social, político e seu significado. Referência: STAM, C. Deirdre. (1993) *The Informed Muse: The implication of*

princípios lançados nos anos anteriores, em um contexto profundamente transformado socialmente, politicamente e economicamente. Momento em que se pode evidenciar, a partir de uma série de exemplos, um grande movimento em que são criados muitos museus e outros são reformados, respondendo à exigência de se estabelecer uma relação mais próxima com o público e com suas necessidades.

Todo esse percurso está ligado a uma concepção diferente de cultura. O que se entende por cultura, então, não é mais a cultura cultivada, ligada a uma elite, ou a cultura como alguma coisa que se refere a um acúmulo de conhecimentos separados entre si, mas a cultura entendida como um conjunto complexo de relações. O objeto, a coisa, não se apresenta sozinho como cultura, mas o objeto na relação com o mundo apresenta a cultura.

A época testemunhará um novo cenário também para os museus de ciência, que procuram incorporar todas as questões referentes ao papel social do museu e sua relação com o público. Nesse movimento, a criação dos *science centers* acontece de maneira acelerada em função de outras demandas que também se somam àquelas, mas com um componente específico das questões da ciência e tecnologia. Essa categoria de museu vai se confundir com o museu de ciência tradicional, provocando mudanças bastante grandes nas antigas instituições, que procuram se renovar como um recurso à sobrevivência. É certo, como enfatizou Denise, que o novo perfil da instituição traz com ela, como um aspecto renovado, a característica da interatividade e que hoje tende a ser incorporada por diferentes categorias de museu.

É possível dizer que por força das circunstâncias é o museu de ciências que tem representado um maior avanço em toda essa mudança museológica e que tem atraído a maior visitação com relação aos outros tipos de museu, entre os quais o museu de artes é o menos freqüentado, talvez em virtude das reduzidas inovações conceituais realizadas durante sua existência. Isso se deve ao fato de que a sociedade tem sofrido uma pressão cada vez maior no estabelecimento de critérios com relação ao uso da ciência. Organismos internacionais ligados à ONU, à UNESCO, à OEA têm defendido uma série de condutas a serem apropriadas pela sociedade com relação à ciência. Um exemplo disso é a Conferência Mundial da Ciência realizada em Budapeste em 1999. Nela foi destacado que reconhecendo a existência do avanço relativo às ciências deve-se estimular, a partir das suas declarações, a promoção vigorosa do debate democrático informado sobre a produção e o uso do conhecimento científico.

Nesse cenário, o museu foi eleito, por muitos, como um instrumento importante dessa difusão e desse compromisso. Daí decorre uma preocupação cada vez maior para que

“The New Museology for Museum Practice”. p.280. In: *Museum Management and Curatorship*, UK, v.12, n.3, p.267-284,.

uma relação mais próxima com o público se efetive. Em virtude da demanda, as exposições não devem permanecer limitadas a espaços de contemplação, mas devem incorporar outras formas de apresentação que as transformem em locais de estímulo ao debate. Essa tendência tem sido observada em museus mais comprometidos, onde se privilegia o debate em que cientistas de diferentes vertentes se apresentam para promover discussões.

A museografia das exposições tem que levar hoje em consideração essa nova realidade. Os museógrafos e curadores têm como desafio contextualizar as coleções existentes no museu, adaptando-as às questões mais atuais e explorando os temas que articulem a ciência e a sociedade em uma perspectiva mais humana, multidisciplinar e multicultural. Devem, também, estar voltados para o uso de modelos que facilitem ao visitante a oportunidade da crítica. Com isso, as montagens expositivas são cada vez mais complexas, à medida que os profissionais conscientes de seu papel social têm que considerar critérios de ordem cognitiva, ou seja, do processo de apreensão dos conhecimentos veiculados; de ordem emocional, a exposição tem que ser um meio estético, agradável e de interação; além dos conteúdos disciplinares elaborados de maneira interdisciplinar. O conjunto desses e mais outros aspectos presentes na exposição deve, portanto, conduzir o visitante a uma variedade de experiências: da surpresa, da descoberta, da socialização. E ainda, da possibilidade que ele (o visitante) possa também dar seu *feed back* sobre o que viu, e se posicionar e participar desse lugar como um espaço de debate. A forma de apresentação da exposição e de exploração de um tema é o instrumento que vai permitir, ou não, a mudança de comportamento e atitude dos indivíduos. Portanto, é importante que o público se sinta implicado na exposição.

A nova orientação da instituição museu alargou o seu campo, abraçando diversos setores nas exposições: as culturas populares; as minorias étnicas, o trabalho, o meio ambiente e as políticas do momento. É no museu, onde se testemunha a cultura em sua diversidade, que pode ser oferecida ao visitante a oportunidade de adotar uma posição crítica sobre aquilo a que está sendo submetido. As apresentações podem assim ser objeto de discussão. Mas para tal precisam ser provocativas, abordando os temas de diferentes pontos de vista, de diferentes abordagens disciplinares e evitando a fragmentação e as reproduções em formas pasteurizadas de conhecimento, reforçando o que foi dito por Denise sobre os *science centers*, modelo disseminado pelo mundo em um formato seriado como plantas idênticas sem considerar as diferenças nacionais e culturais.

Dessa maneira, os museus enquanto espaços públicos democráticos contribuem para que cada um possa forjar sua própria opinião sobre o que é apresentado, participando de um mundo mais sensível, mais humano, curioso, mais aberto, mais respeitoso, mais diverso e mais responsável pelo futuro.

A intenção de minha fala foi abordar, mesmo que apressadamente e de maneira bastante limitada, o que está hoje implicado na missão da instituição museológica e que tem relação com um entendimento de cultura compreendida por uma rede de relações. E também

como o processo das relações impressas na cultura vai permeando a instituição museológica como parte desse empreendimento, tomando para si, entre muitos outros, o elemento da diversidade, o elemento da identidade, tão importantes no mundo globalizado. Deixo aqui essas palavras mais como meio de reflexão, entendendo que a exposição não é o museu, mas é seu principal instrumento de comunicação, por onde veicula sua forma de ver o mundo.

Aproveitamos ainda, Denise e eu, para agradecer a possibilidade de participação no programa *MAST Colloquia* e esperamos ter, de alguma forma, contribuído para a discussão do tema proposto sobre museografia e público.

